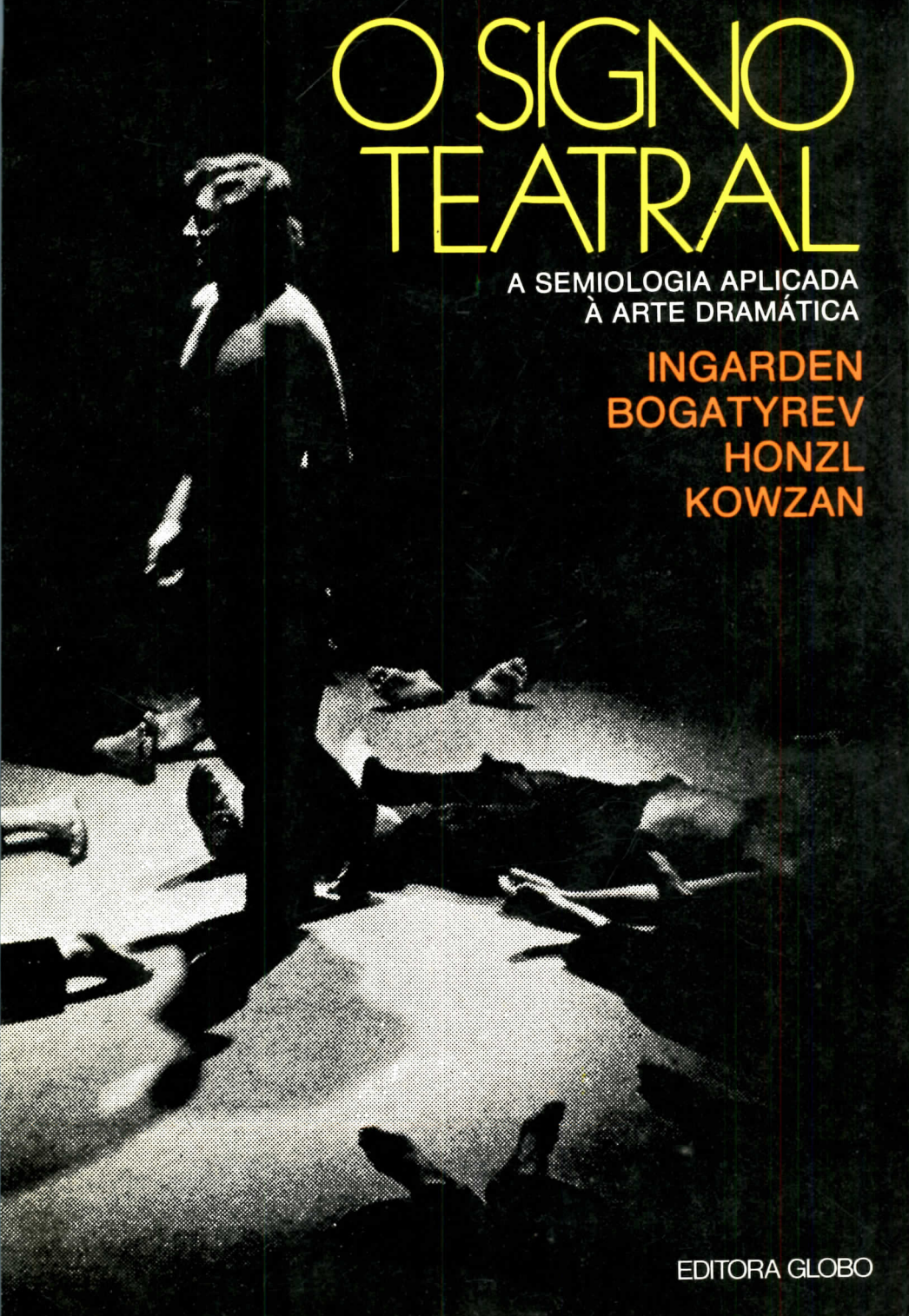
O SIGNO TEATRAL

A SEMIOLOGIA APLICADA À ARTE DRAMÁTICA

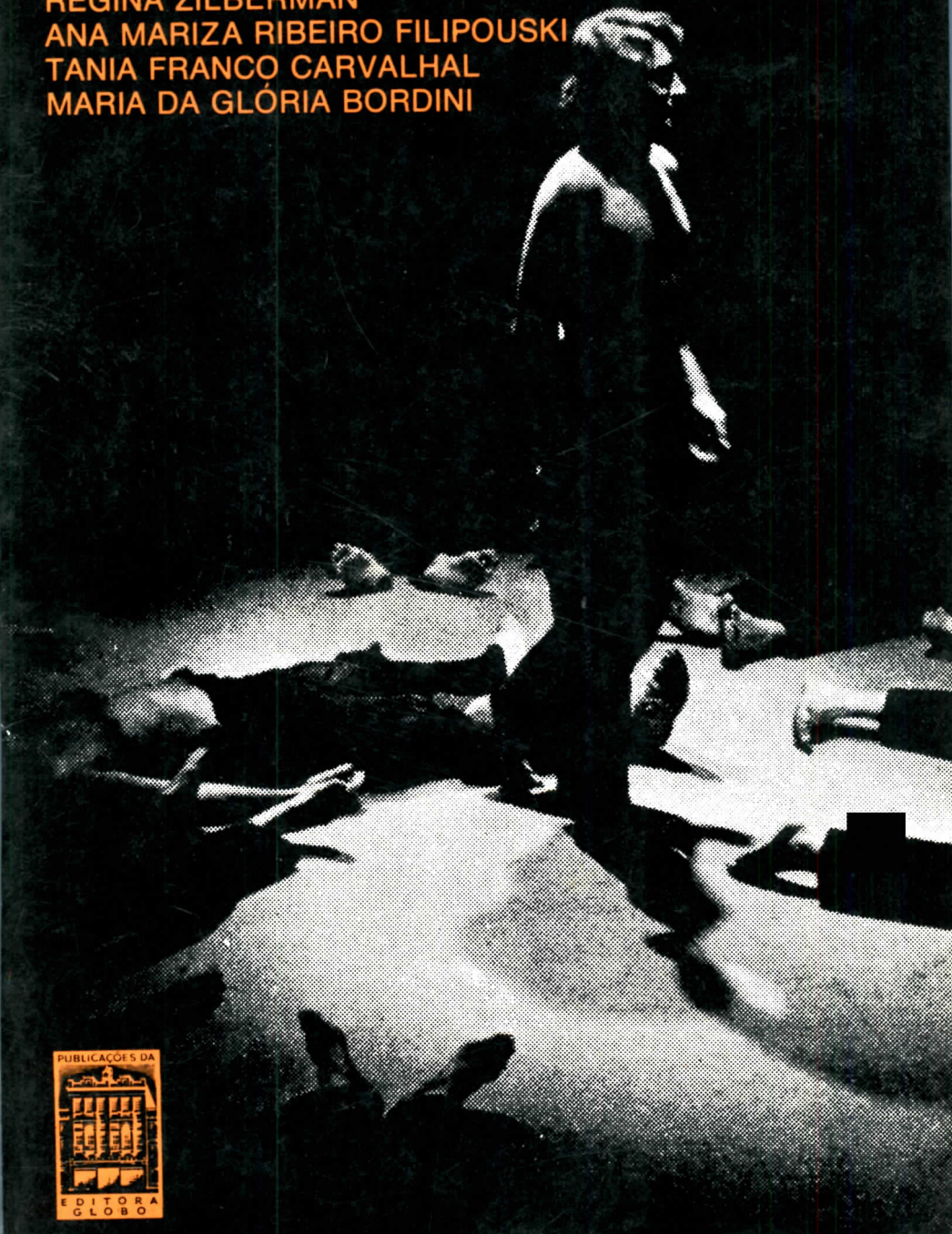
INGARDEN
BOGATYREV
HONZL
KOWZAN



EDITORA GLOBO

ORGANIZAÇÃO E TRADUÇÃO DE

LUIZ ARTHUR NUNES
REGINA ZILBERMAN
ANA MARIZA RIBEIRO FILIPOUSKI
TANIA FRANCO CARVALHAL
MARIA DA GLÓRIA BORDINI



PUBLICAÇÕES DA
EDITORA GLOBO

O SIGNO TEATRAL

A Semiologia Aplicada à Arte Dramática

R. Ingarden et alii

O teatro no Brasil é ainda uma empresa difícil, seja para os dramaturgos ou diretores, seja para os atores ou os que o estudam. Nossa tradição teatral é pobre em termos de criação ou de consumo. Salvo em alguns poucos grandes centros urbanos, a um nível de elites, e em regiões à volta do Nordeste, onde a cultura popular é mais viva, as manifestações teatrais são tidas em descaso geral.

Entretanto, porque engloba todas as artes, o Teatro deveria ser o lugar de confluência de todos os que se ocupam ou se preocupam com nossa cultura nacional. Tanto é assim que seria necessário proporcionar aos produtores de nosso teatro condições melhores de aceitação, principalmente mais amplas e livres, desarraigando preconceitos e estabelecendo uma infra-estrutura estável para o desenvolvimento de seu trabalho.

Uma contribuição plausível nesse sentido estaria ligada à área educacional, sensibilizando-se professores e alunos para as possibilidades da cena e do texto dramático. Proporcionar um instrumental para o estudo e análise científica do espetáculo — como o que este livro oferece — é certamente um pequeno, mas um bom passo nessa direção.

O Signo Teatral enfeixa ensaios clássicos sobre a semiologia do espetáculo, do ponto de vista da linguagem, da encenação e de todos os seus elementos constitutivos, chegando a uma morfologia dos signos, que permite a construção de um modelo para a crítica ou a investigação dessa arte. O enfoque semiológico é o que dá originalidade a essa compilação, destacando-a entre a literatura de teoria teatral disponível em nosso meio. Com seu método rigorosamente formal e objetivo, a Semiologia favorece uma compreensão mais lúcida e abrangente das unidades significativas do espetáculo, dando conta da complexidade de sua distribuição estrutural.

Com essas características, poderá prover recursos valiosos aos diretores ou professores de Arte Dramática, aos estudantes, não só de Teatro, mas aos de Letras, no que tange ao texto dramático, e aos interessados pelos problemas teatrais nas várias instâncias em que um apoio teórico possa vir a colaborar para o seu equacionamento.

FICHA CATALOGRÁFICA
(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-Fonte,
CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP)

S575 O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática [por] R. Ingarden [e outros] organização e tradução de Luiz Arthur Nunes [e outros] Porto Alegre, Globo, 1977.
p. ilust. (Coleção literatura: teoria & crítica)

1. Teatro (Semiologia) I. Ingarden, Roman, 1896-1970.

76-0848 CDD-792.014

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Linguagem e comunicação : Belas-artes 792.014
2. Teatro : Semiologia : Belas-artes 792.014
3. Semiologia do teatro : Belas-artes 792.014

O SIGNO TEATRAL

A Semiologia Aplicada à Arte Dramática

R. Ingarden/P. Bogatyrev
J. Honzl/T. Kowzan

O SIGNO TEATRAL

A Semiologia Aplicada à Arte Dramática

Organização e tradução de

Luiz Arthur Nunes
Regina Zilberman
Ana Mariza Ribeiro Filipouski
Tania Franco Carvalhal
Maria da Glória Bordini

Editora Globo
Porto Alegre
1977

SUMÁRIO

A Semiologia e o Espetáculo Teatral IX

Roman Ingarden
As Funções da Linguagem Teatral 3

Petr Bogatyrev
Os Signos do Teatro 15

Jindrich Honzl
A Mobilidade do Signo Teatral 35

Tadeusz Kowzan
O Signo no Teatro 57

1. — *Um campo inexplorado*

Os ensaios que constituem este livro, embora escritos em lugares e momentos diferentes, são todos frutos de uma corrente cultural que se afirmou no período de entreguerras nos países eslavos ocidentais, notadamente na Polônia e na Tchecoslováquia, e que se caracterizou por uma produção intensa e original nos campos da Lingüística, Poética e Estética em geral, além de contribuir para o desenvolvimento de uma nova ciência: a *Semiologia*.

A origem de tudo está, sem dúvida, na teoria dos formalistas russos (1915-1925), que constituíram a base para os avanços no campo da teoria literária principalmente. Visando a considerar o fenômeno estético em si, como um ente autônomo, independente da personalidade que o gerou, cuja biografia era, até esse tempo, um recurso interpretativo, e à parte da sociedade em que se inseria, numa reação justa à filosofia determinista, *estes* cientistas passaram a valorizar unicamente a matéria-prima da criação literária: a palavra. Neste sentido, encontraram seu ponto em comum com a Lingüística, originando-se daí os múltiplos intercâmbios entre esta ciência e a teoria literária. Destaca-se sobretudo a adoção do conceito de *signo*, oriundo do trabalho de F. de Saussure; mas isto se dá numa segunda fase, que não mais transcorre na Rússia, e sim na Tchecoslováquia, onde os remanescentes do primeiro grupo (que teve problemas com a nova orientação cultural na U.R.S.S.), junto com pesquisadores locais, fundaram o Círculo Lingüístico de Praga.

Assim, a Semiologia, se está ligada ao nome de F. de Saussure (que a propôs, como ciência que estudaria unitariamente todos os signos, no *Curso de Lingüística Geral*), de outro lado teve seu desenvolvimento

estimulado por cientistas eslavos. Por isso, os autores aqui selecionados são de procedência russa, polonesa e tcheca. Mas não se deve ignorar, no caso da Polônia, a influência da filosofia alemã nesta mesma época, notadamente de E. Husserl (de que foi aluno R. Ingarden, autor do primeiro ensaio deste livro). E pode-se perceber em que sentido as duas tendências — a eslava e a germânica — coincidem: no formalismo russo (e seu posterior desenvolvimento) e na fenomenologia, é o fenômeno em si o alvo da atividade intelectual, desvinculado dos preconceitos ou dos ensinamentos oriundos de ciências colaterais. Resulta daí a atitude hermenêutica de Ingarden, que se estende a toda sua atividade teórica.[1]

Sendo tal a efervescência cultural nas primeiras décadas deste século, obviamente novas e férteis perspectivas de compreensão dos fenômenos culturais apareceram. Dentre elas, uma das mais profícuas foi, com toda certeza, a possibilidade de abordagem das representações estéticas através da ciência dos signos. A Semiologia passou a ser aplicada à arte, embora num primeiro momento se restringisse apenas à literatura, conforme foi mencionado acima. Atualmente, já a vemos contribuindo para o estudo de outras formas de expressão artística, conquanto não se possa ainda comparar o desenvolvimento atingido pela Semiótica literária com o da abordagem semiológica das artes plásticas, por exemplo. De todas as artes, porém, as do espetáculo são as que menos se desvelaram ao novo método. Talvez isso decorra do caráter efêmero inerente às expressões do teatro ou da dança, que dificultam o constante ir e vir do analista ao objeto em estudo. Somada a isso há também a incrível complexidade das estruturas formadas pelos signos do espetáculo, que envolvem elementos e materiais extremamente diversos. Numa apresentação teatral, por exemplo, há que considerar toda uma série de signos de natureza visual, portadores de forma, cor, volume, luminosidade, e de signos sonoros, que poderão ir desde a palavra articulada até a música composta para a cena e nela executada ao vivo. Cumpre observar também que, desses signos, alguns se desenvolvem no espaço, outros no tempo; mas, há os que, como o movimento corporal, abrangem simultaneamente espaço e tempo. Isso, se nos restringirmos às unidades significativas mínimas do espetáculo, pois restam aquelas de categoria superior, como a personagem, o ambiente, a ação dramática, etc.

---

[1] Este é um problema que a Semiologia às vezes apresenta, por sua dependência da Lingüística, como aponta R. Barthes. V. BARTHES, Roland. *Éléments de Sémiologie.* Paris, Seuil, 1964.

Provavelmente pelo fato de o espetáculo tomar emprestados elementos de outras formas de expressão, a tendência foi, durante muito tempo, considerá-lo uma manifestação híbrida, resultante de uma soma ou fusão de diversas artes. A teoria wagneriana da *gesamtkunstwerk* (obra de arte total), é o produto mais típico dessa linha de pensamento. Nos dias atuais, porém, tende-se a ver o espetáculo como expressão única e independente, embora possa nutrir-se de elementos de outras linguagens.

Para esse reconhecimento da especificidade da arte do espetáculo, a Semiologia, com sua abordagem rigorosamente formal e objetiva, tem muitíssimo a contribuir. As dificuldades acima apontadas constituem um sério entrave; no entanto, não impediram que surgissem, desde cedo, esforços no sentido de esboçar uma Semiologia do teatro. Os ensaios aqui enfeixados reúnem algumas destas tentativas pioneiras com trabalhos já consagrados e sistemáticos, refletindo o progresso da ciência em pauta. A sua publicação aqui e agora justifica-se, portanto; quando nada, pelo estímulo que possa vir a dar ao estudo e à compreensão dessa arte que, em nosso meio, apesar de tantas forças contrárias, teima em querer subsistir e progredir.

2. — *Os ensaios e seus autores*

Como o estágio de desenvolvimento da Semiologia aplicada ao fenômeno dramático ainda está num ponto que pode ser considerado inicial, todos os ensaios a este respeito procuram estabelecer primeiramente as relações do teatro com esta ciência e determinar quais os signos principais da atividade cênica. Outrossim, é notável que seus autores — alguns deles, verdadeiros pioneiros, como P. Bogatyrev — nem sempre provêm do meio teatral. O primeiro deles pertence a um homem conhecido por sua atividade ligada à literatura, Roman Ingarden, principalmente por sua obra fundamental, *Das literarische Kunstwerk* (A obra de arte literária), onde faz uma descrição fenomenológica do texto literário e traça as linhas diretoras da Hermenêutica, também uma ciência em fase de constituição. Algumas das idéias principais desse livro são resumidas na introdução do ensaio aqui traduzido, que foi publicado originalmente em *Zagadnienja rodzajów literackich* (Os problemas dos gêneros literários), em 1958. Neste trabalho, R. Ingarden (1896-1970) procura aplicar suas teorias à arte dramática. É o mais específico dos artigos que constituem este volume, pois se limita a um dos elementos do teatro: a linguagem articulada, que se apresenta

sob a forma do texto pronunciado pelos atores em cena. Ainda que Ingarden pareça não reconhecer a autonomia da arte teatral, uma vez que a faz dependente da literatura, considerando-a um caso-limite da mesma, não se trata, absolutamente, no estudo em questão, de uma teoria do drama, visto este como uma forma da literatura em geral, assim como a narrativa ou a lírica. Sabemos que o texto teatral pode subsistir como obra literária pura, apenas pela leitura, sem necessitar de representação no palco. Provam-no um sem-número de obras, desde os gregos até a atualidade. Quando encenado, porém, o texto abdica de seu *status* de literatura, por mais elevado que seja, e torna-se um dos elementos constitutivos do espetáculo.

R. Ingarden indica pelo próprio título que seu objeto é a linguagem teatral, que não pode todavia ser igualada ao *texto* teatral, a não ser que se identifique esta *textualidade* a todo o *espetáculo*. Por outro lado, as suas conclusões provêm de uma aplicação da teoria das funções da linguagem que remonta a Karl Bühler — e que tem uma configuração mais moderna na obra de R. Jakobson — revelando que, de um lado, as palavras emitidas durante o espetáculo procuram recriar uma realidade (objetiva e/ou subjetiva), e, de outro, comunicar e persuadir tanto as personagens em cena, quanto os espectadores na platéia. O recebedor da mensagem multiplica-se, pertencendo tanto ao quadro ficcional quanto ao real.

Petr Grigorievitch Bogatyrev (1893-1971), autor do segundo ensaio, intitulado *Os signos do teatro,* é um homem que, tal como R. Ingarden, não teve em sua vida nenhum vínculo profissional com a prática teatral. Etnólogo diplomado pela Universidade de Moscou, preocupou-se em particular com os problemas do folclore e desde cedo concebeu o estudo do mesmo como uma disciplina semiológica, sendo inclusive o autor de um famoso ensaio, em parceria com R. Jakobson, chamado *Die Folklore als besondere Form des Schaffens* (O folclore como uma forma particular de criação), onde por primeira vez os conceitos da teoria lingüística de F. de Saussure, tal como a repartição *langue/parole*, são transpostas a um âmbito não propriamente lingüístico (o que, posteriormente, assinalará os trabalhos de Claude Lévi-Strauss). Quanto ao ensaio em questão, lançado originalmente em 1938, na publicação periódica do Círculo Lingüístico de Praga, *Slovo a Slovenost*, percebe-se de imediato o seu pioneirismo, valendo-se da ciência dos signos para compreender o espetáculo teatral como um todo.

Importante neste sentido é a diferenciação procedida entre os *signos de objeto* e os *signos de signos*, o que lhe permite esboçar uma morfologia dos signos teatrais, tarefa que será desenvolvida no trabalho de Tadeusz Kowzan. Outrossim, fica implícita a necessidade — em relação à Semiótica no drama — do estabelecimento da combinatória destes signos, as relações e oposições que propicia, o que abriria caminho para uma *sintaxe do signo teatral*.

O trabalho que se segue ao de P. Bogatyrev recebe o nome de *A mobilidade do signo teatral* e foi escrito, este sim, por um autêntico homem de teatro. Jindrich Honzl (1894-1953), tcheco de nascimento, foi o fundador do "Teatro Liberado" em 1926, responsável pelo Teatro Nacional de Praga em 1948 e titular da cadeira de Estudos Teatrais da Universidade de Praga. Nele, portanto, mesclam-se o profissional de teatro, notadamente no campo da *mise-en-scène*, e o teórico do espetáculo que, apoiando-se num conhecimento profundo do gênero dramático passado e contemporâneo, assim como na sua prática cênica, articula uma análise percuciente do funcionamento do fenômeno estético em pauta. Seu estudo reconhece a especificidade da arte do espetáculo, fundando-a na ação de seus diferentes constituintes: texto, ator, cenário, iluminação, música, etc. Entretanto, a originalidade da abordagem de Honzl reside no fato de apontar para uma característica fundamental e particular do signo teatral: a sua mobilidade. Dito de outra maneira, tais signos podem se libertar das funções que lhes são atribuídas tradicionalmente (o cenário, de representar o local da ação, o ator, de representar a personagem — agente da ação dramática, etc.) e intercambiarem-se essas funções. Assim, exemplificando, os atores ou um efeito de sonoplastia poderão desempenhar o papel do cenário, situando o ambiente onde se desenrolará a ação. Em outros casos, a um objeto inanimado, como uma cadeira, que normalmente seria apenas um acessório de cena, poderá caber a função de personagem. Deste modo, Honzl enfatiza essa capacidade de metamorfose dos elementos do espetáculo, a sua *transformabilidade*, que torna a arte teatral tão complexa quanto fascinante.

O artigo escolhido para fechar o volume, *O signo no teatro*, é de todos o mais didático e completo e, por isso mesmo, o mais indicado para finalizar esta série de ensaios que procuram caracterizar a expressão teatral como um sistema de signos. Seu autor, Tadeusz Kowzan, nasceu em Wilmo, na Polônia, em 1922. Tendo feito seus estudos na área da Filologia Românica e se doutorado em Letras, em Varsóvia, sempre dedicou seus estudos à arte dramática ou à compreensão das relações entre a literatura e o teatro, como comprovam algumas de suas publicações: *Jules Renard e seu teatro* (Paris, 1966); *Literatura e teatro nas*

suas relações históricas, estéticas e semiológicas (Varsóvia, 1970). Atualmente reside em Paris, onde publicou o artigo aqui traduzido, e exerce o cargo de Diretor-Adjunto do centro parisiense da Academia Polonesa de Ciências.

Remontando à origem da Semiologia (os filósofos gregos, os lingüistas como Saussure e Pierce), T. Kowzan verifica que a aplicação à arte de seus resultados tem sido insatisfatória, devido sobretudo à limitação da ciência dos signos aos quadros da Lingüística, empregando seus códigos e parâmetros. Mesmo assim, advoga a necessidade de um enfoque semiológico da arte teatral, onde, nas suas palavras, "tudo é signo", sejam eles visuais, auditivos ou lingüísticos. Deste modo, considerando que todas as espécies de signo podem ser usadas na representação dramática, o autor procede à sua classificação sistemática. Compreende-se então que Kowzan complementa o trabalho iniciado pelos ensaístas anteriormente mencionados e que o precederam nesta exploração do manancial significativo do gênero com que lida. Procede, portanto, a uma morfologia do espetáculo teatral, cuja combinação — parcial ou total — dos elementos constituintes pode ser verificada no ato da *mise-en-scène*. Ao finalizar seu estudo, o autor aponta para a contribuição que a investigação semiológica da arte do espetáculo, por ser essa tão rica de elementos e formas, poderá prestar a uma ciência geral dos signos.

É a partir daí que se compreende a operacionalidade desta antologia. Fornecendo elementos para a descrição do teatro como um fenômeno da cultura humana, que atualiza grande número dos signos por ela produzidos e, portanto, sendo um veículo para os estudiosos desta arte, a sua funcionalidade não pára aí. Na realidade, a compreensão destes mesmos elementos é um guia seguro para a análise do espetáculo dramático no ato de sua encenação, oferecendo parâmetros objetivos ao espectador, que poderá entendê-lo e julgá-lo. Neste sentido, possibilita tanto o estudo teórico do gênero teatral, dirigindo-se então aos estudantes universitários, como a crítica do espetáculo cênico, retirando-a do impressionismo em que às vezes se refugia. Devido a isto, a finalidade do livro é múltipla, mas o resultado visado, uno: provendo de um instrumental científico à compreensão do gênero em causa, de um lado, a professores e universitários de cursos de Letras e Arte Dramática e, de outro, a críticos, o que se quer é o crescimento, e não a mera sobrevivência de um teatro brasileiro, quer em termos de dramaturgia, quer enquanto espetáculo.

Os Organizadores

As funções da linguagem teatral*

1. No livro intitulado *Das literarische Kunstwerk*[1], por duas vezes eu me preocupei com o teatro. Uma primeira vez, no § 30, onde fiz uma distinção entre texto principal e texto secundário de uma obra; depois, no § 57, onde considerei o teatro como um caso-limite da obra literária. As palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal de uma peça de teatro e as indicações cênicas dadas pelo autor, o texto secundário. Tais indicações, é claro, desaparecem quando a obra é representada em cena; portanto, somente no momento da leitura da peça é que são percebidas e exercem sua função de representação. O teatro, contudo, constitui um caso-limite da obra literária, na medida em que joga, além da linguagem, com um outro meio de representação: os quadros visuais (*visuellen Ansichten*) concretos, constituídos pelos atores e pelo "cenário", no qual aparecem os objetos, as personagens da peça bem como suas ações. Pela falta de espaço, não pude, em meu livro, tratar de maneira mais precisa as diferentes funções — muitas vezes bastante complexas — exercidas pelas formas lingüísticas que constituem o texto principal. E no período dos trinta anos que decorreram desde o aparecimento desse livro, esta questão, que eu saiba, não foi objeto de nenhum estudo aprofundado, nem da parte de lingüistas, como, por exemplo, Karl Bühler, nem da parte de filósofos, como Nicolai

---

* Copyright © 1957 by Roman Ingarden. Artigo publicado em *Zagadnienja rodzajoiv literackich* (Os problemas dos gêneros literários), I: 65-86, 1958. Traduzido da versão francesa, *Les fonctions du langage au théâtre*, in *Poétique*, 8, 1971.

[1] R. Ingarden, *Das literatische Kunstwerk*, Halle, 1931, § 30, p. 209-210, e § 57, p. 326-332. [Existe tradução da Fundação Gulbenkian, de Portugal.]

Hartmann.[2] Mesmo críticos literários como B. R. Petsch[3] limitaram-se a entrever os problemas que se colocam nesse campo. Parece-nos, pois, necessário indicar, pelo menos sumariamente, as diferentes funções e utilizações da linguagem (ou mais exatamente das formas lingüísticas) no teatro.[4]

Não será inútil lembrar, antes de qualquer coisa, que toda obra literária é uma forma lingüística de duas dimensões. De um lado, com efeito, ela apresenta quatro níveis distintos, mas estreitamente ligados entre si: o nível fônico das palavras e das unidades superiores, o nível semântico das frases e das unidades superiores, o dos quadros visuais esquematizados e, por fim, o das realidades (*gegenstandlichkeiten*) representadas. É necessário, por outro lado, distinguir entre a sucessão das partes (capítulos, cenas, atos) e uma estrutura específica, quase temporal, que envolve a obra em seu todo, do início ao fim. Quando uma peça teatral é realmente montada sobre um palco, edifica-se um espetáculo teatral, onde os objetos, as personagens representadas e suas ações — ou pelo menos alguns dos seus traços — aparecem sob uma forma sensível. Quanto às palavras, às frases que formam o "texto principal", são mostradas ao espectador sob sua forma fônica concreta, uma vez que são realmente pronunciadas pelos atores.

A constatação essencial que nos introduz a toda a problemática da linguagem no teatro é que o texto principal, tomado em seu conjunto, constitui um elemento do universo *representado* no espetáculo teatral. A enunciação de cada palavra, de cada frase, torna-se, a partir daí, um

---

[2] Hartmann, sem dúvida, utilizou nas suas próprias obras (*Das Problem des geistigen Seins*, 1932 e *Àsthetik*, 1953) minhas considerações sobre a anatomia da obra de arte e sobre o seu modo de existência, sem, aliás, mencionar meu livro. Contudo, não posso considerar essas reflexões nesse campo como um progresso em relação às minhas próprias conclusões. Parece-me, ao contrário, que ele confundiu e obscureceu novamente vários pontos que eu já havia anteriormente distinguido e esclarecido.

[3] Cf. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle, 1945.

[4] Apareceram na Polônia, durante esses dois últimos anos, duas obras que tratam de problemas análogos: trata-se de S. Sknarezynska, *O rozwoja tworzywa slownego i jego form podawczych w dramacie* (O desenvolvimento do material lingüístico e de suas formas de enunciação no drama), 1951, e I. Slawinska, *Problematyca badan nad jezybien dramatie* (Problemática de um estudo da linguagem no drama), *Roczniki Humanistyczne*, t. IV, Lublin, 1953-1955. Esses dois estudos representam algumas conclusões dignas de interesse, mas utilizam seguidamente, parece-me, um aparato conceitual muito vago, e comportam, além disso, afirmações que não me parecem fundadas. No entanto, em vez de me aplicar a uma crítica dessas duas obras, penso ser mais útil examinar de uma maneira positiva os problemas colocados.

processo que se desenrola nesse universo representado, no qual se integra, enquanto elemento, ao comportamento global das personagens. Tal constatação, aliás, não é suficiente para explicar de maneira exaustiva o papel exercido no teatro pelos discursos pronunciados. Com efeito, eles preenchem igualmente a função representativa da linguagem (que pode ainda se subdividir de outra maneira), e devem, por conseguinte, relacionar-se estreitamente com os outros meios de representação próprios ao teatro: os elementos visuais concretos fornecidos pelos atores.[5]

2. Antes de examinar mais de perto cada uma das funções exercidas pelas formas lingüísticas no teatro, cumpre-nos, inicialmente, tomar consciência do fato de que o universo representado resulta da combinação de vários fatores. Com efeito, ele se compõe de três domínios diferentes que, do ponto de vista de seu modo de existência e de sua constituição, não passam de elementos bastante semelhantes de um mesmo universo, mas que devem necessariamente ser diferenciados do ponto de vista do fundamento referencial de sua representação e dos meios que a mesma utiliza. São respectivamente:

1) realidades objetivas (objetos, seres humanos, processos) que são mostradas ao espectador pela atuação dos atores ou dos arranjos de cenografia, apelando unicamente à *apercepção*;[6]

2) realidades objetivas que acedem à representação por duas vias distintas: de um lado aparecem de uma maneira perceptível (como as da primeira rubrica), e de outro lado são representadas por intermédio da linguagem, na medida em que se fala delas em cena. A representação pela linguagem complementa assim a representação visual: é o caso dos estados psíquicos das personagens representadas. Deve, pois, reinar, entre esses dois modos de representação, uma harmonia que evite toda contradição entre as realidades representadas; todavia, nas obras literárias toleram-se evidentemente certas "licenças poéticas".

---

[5] Cumpre não esquecer que os atores reais (os homens e os "acessórios") de teatro não são elementos do espetáculo teatral. Eles constituem apenas suportes psicofisiológicos do espetáculo, que reside inteiramente no seu desenrolar sobre o palco, e do qual fazem parte tão-somente as personagens ali representadas: *dramatis personae.*

[6] O termo "apercepção" (*Wahrnehmung*) deve ser empregado aqui com grandes precauções, e deve ser considerado apenas como uma abreviação cômoda. Não tenho espaço para explicar mais precisamente de que se trata.

3) realidades objetivas que só acedem à representação por intermédio da linguagem; não são mostradas "em cena"[7], se bem que façam parte do texto principal. À primeira vista, essas realidades parecem situar-se, no que concerne ao seu modo de representação, exatamente no mesmo plano que aquelas que aparecem nas obras puramente literárias. Entretanto, quando as examinamos mais de perto elas se apresentam de uma maneira ligeiramente diferente. Com efeito, algumas delas, pelo menos, mantêm relações com as realidades mostradas em cena (elas pertencem, nesse caso, ao contexto que envolve essas realidades) e adquirem assim um grau de realidade, um poder de sugestão mais elevado do que nas obras puramente literárias. Para conservar, mesmo nesse caso, a unidade do universo representado, é preciso que a representação lingüística das realidades ausentes da cena concorde com a das realidades que realmente aparecem em cena. O conjunto das realidades que, em relação ao que se passa "neste momento" em cena, pertencem ao "passado" (como, por exemplo, acontecimentos, processos passados, mas também objetos e seres que existiam "outrora"), pode constituir um caso particular dentro desta categoria de realidades representadas. Pode-se em seguida definir, no interior desse conjunto, um grupo particular de realidades "passadas", que poderíamos também situar na segunda rubrica: as que são idênticas às realidades "neste momento" mostradas em cena, embora fazendo parte integrante do seu passado. Com efeito, ao seguirmos, por exemplo, no *Rosmersholm* de Ibsen, o curso dos destinos atuais, de Rosmer e Rebecca West, percebemos, a cada vez que tomamos conhecimento de um novo dado sobre o passado dessas duas figuras, o quanto esse passado se mistura mais e mais intimamente a seus destinos "atuais", e mesmo até que ponto ele vai aos poucos se impondo aos acontecimentos do presente, até provocar, ao final, a decisão trágica. Apesar de ser representado unicamente pela linguagem, esse passado, no momento do fim trágico de Rosmer e Rebecca, adquire praticamente o mesmo caráter de revelação imediata que tem a decisão, tomada pelas duas personagens, de morrer juntas, decisão que é representada diretamente em cena. Essa morte, por sua vez, é apenas evocada nos discursos das duas personagens sob forma de intenção, mas ela deve parecer ao espectador tão real e presente quanto as últimas palavras daqueles que a escolheram.

---

[7] Coloco "em cena" entre aspas, já que se trata, no sentido restrito, do espaço representado por meio do palco. A expressão "em cena" é, porém, mais concisa e cômoda.

3. A essas três categorias de realidades representadas é que se ligam as diferentes funções das palavras "realmente" pronunciadas. Começaremos com uma enumeração geral das funções que desempenham um papel "no interior" do universo representado, e só depois examinaremos aquelas que preenchem para o público as palavras pronunciadas "em cena".

Em primeiro lugar, é preciso considerar a função de *representação*[8] das realidades a que se referem, pelo seu sentido, pela sua significação, as palavras pronunciadas. Conforme o tipo de forma lingüística com que lidamos, pode-se tratar de realidades que são designadas por um substantivo (objetos, seres humanos, processos, acontecimentos), ou então de fatos expostos em frases, os quais servem, por sua vez, para representar objetos ou seres humanos. Esse modo de representação pode se realizar de uma maneira puramente conceitual, "signitiva", como dizia Husserl — ou então de maneira que as realidades consideradas acedam à representação sob forma de imagens sensíveis globalmente evocadas.[9]

---

[8] Como veremos no seguimento do meu artigo, retomo aqui a distinção entre função de representação, função expressiva, função de comunicação e função de persuasão (*Beeinflussungsfunktion*) das formas lingüísticas (palavras, frases, seqüências de frases). Um leitor que não conheça nos seus detalhes o histórico dessa distinção pensará provavelmente em Karl Bühler, cuja *Sprachtheorie* (1934) teve muita repercussão, particularmente entre os lingüistas. Contudo, encontram-se já distinções análogas em K. Tvardowski (*Zur Lehre von Inhalt und Gegenstand der Vorstellung,* 1894). Mais tarde, Edmund Husserl aprofundou em *Logische Untersuchungen* (1901) as noções de "expressão" (*Ausdruck*) e de "informação" (*Kundgabe*), que na sua terminologia posterior serão substituídas pelas de "significação" (*Bedeutung*) e de "expressão" (*Ausdruck*). Depois Karl Bühler distinguiu, no seu artigo intitulado *Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes* (1920) três tipos principais de frases: *Kundgabe-, Auslösungs-* e *Darstellungssätze* (literalmente: frases informativas, frases desencadeadoras, frases representativas). Em meu livro, *Das literarische Kunstwerk* (1931), não só iniciei a polêmica contra certas teses de Bühler (notadamente contra seu conceito de representação), como também estudei de maneira mais precisa os conceitos de "expressão" e de "representação". Em 1934, Bühler distinguiu três funções na sua *Sprachtheorie:* as funções de expressão, de representação e de apelo (*Ausdrücken, Darstellen, Appel*). Finalmente, em meu tratado *Über die Übersetzung* (1956), defini, no lugar das três funções, cinco funções diferentes da linguagem, das quais retomo aqui as quatro que citei acima.

[9] A esse respeito, é preciso dar-se conta de que os elementos visuais que fazem parte de um espetáculo teatral são de duas espécies: de um lado, aqueles que são apresentados ao espectador pelo aparecimento efetivo dos atores no palco, e que permitem perceber de uma maneira quase sensível as personagens e os objetos representados, e de outro lado aqueles que encerram as formas lingüísticas do texto principal e que são somente sugeridos ao espectador. O espectador pode representá-los para si de maneira mais ou menos concreta, mais ou menos viva, mas unicamente sob o aspecto sensível que assumem durante a representação. Como as realidades que aparecem por intermédio dos elementos visuais deste

Essa função representativa, aliás, desempenha apenas um papel de reforço na constituição do universo teatral: com efeito, o papel essencial, neste setor, cabe ao elemento visual fornecido pelas realidades mostradas em cena (isto é, apenas no espaço representado). Entretanto, esses elementos do universo representado que possuem apenas uma função anexa podem adquirir uma tal importância que a sua ausência não só tornaria o espetáculo teatral incompreensível, mas também o privaria de momentos capitais para a ação dramática. O exemplo da pantomima ou do filme mudo comprova como é difícil, num espetáculo dramático, prescindir do modo de representação pela linguagem e ao mesmo tempo preservar para o espetáculo a sua plenitude de obra de arte e de realidade concreta. O papel desempenhado pela representação através da linguagem na constituição do espetáculo varia muitíssimo conforme as peças. Seria, pois, interessante examinar sob este ângulo cada obra (e cada autor) em particular, a fim de determinar mais precisamente o tipo de arte da representação que eles utilizam.

A segunda função essencial das palavras pronunciadas é a de *exprimir* as experiências, os diferentes estados e processos psíquicos vividos pela personagem que está falando. Esse processo de expressão se cumpre graças às qualidades demonstrativas (*Manifestationsqualitäten*[10]) do tom do discurso, e toma parte na função expressiva global que se exerce por meio dos gestos e da mímica do locutor. Faz parte integrante, pois, em definitivo, desta função expressiva global e, nessa condição, inscreve-se no interior do universo representado, contribuindo igualmente para a constituição de certas partes desse universo. Existem, assim, relações mais ou menos estreitas entre esse processo de expressão pela linguagem e as outras funções expressivas, dependendo do fato de o universo representado apresentar uma unidade mais ou menos acabada.

As palavras e as frases pronunciadas pelas personagens da peça exercem, em terceiro lugar, a função de *comunicação* (*Mitteilung*): aquilo que o locutor está dizendo é comunicado a uma outra personagem, aquela a quem se endereçam tais palavras. As palavras pronunciadas, na medida em que nos conformamos com seu uso natural, dirigem-se sempre a um outro (a um comparsa). Os "monólogos", cuja função teria também de ser considerada desse ponto de vista, constituem

---

segundo tipo são aparentadas, em diversos graus, com aquelas que são realmente mostradas, sua representação sensível pode atingir uma intensidade de vida que só raramente se encontra nas obras puramente literárias.

[10] Cf. *Das literarische Kunstwerk*, § 13.

exceção a essa regra. Seu uso, porém, foi reduzido ao extremo no drama moderno, exatamente por ser considerado desprovido dessa função de comunicação.

Todavia, o diálogo raramente se reduz a uma pura comunicação: o empenho é muito mais vital, já que se trata de exercer uma influência sobre aquele a quem o discurso é dirigido. Em todo conflito "dramático" que se desenróla dentro do universo teatral, o discurso dirigido a uma das personagens é uma das formas de ação do locutor, e só possui real significação em relação aos acontecimentos apresentados no espetáculo quando contribui de modo decisivo à progressão da ação.[11] Adiante estudaremos as formas que tomam as palavras pronunciadas enquanto elemento motor da ação. De momento, contentar-nos-emos em ressaltar que essa função de persuasão exercida sobre o interlocutor e sobre as outras personagens integradas na ação global da peça é uma das primeiras propriedades de seus discursos.

4. As quatro funções do discurso teatral que acabamos de especificar dizem respeito unicamente às palavras pronunciadas no interior do universo representado e visando a esse universo. Contudo, não são estas as únicas funções da linguagem falada no teatro. É preciso não esquecer, com efeito, que o espetáculo é representado e concebido para um público, e que as palavras pronunciadas pelas personagens devem ainda preencher uma outra função (de um tipo diferente) junto a esse público. Percebemos aqui uma nova perspectiva de estudo que já tem sido, em muitas ocasiões, considerada pelos críticos.[12] Limitar-me-ei, portanto, às observações indispensáveis.

---

[11] S. Skwarczynska distingue notadamente uma "função dramática" da linguagem no "drama". Se acompanho bem seu pensamento, tal função deve se ligar, como caso particular, à constatação de que as palavras pronunciadas durante o espetáculo constituem um elo do processo dramático, e que, conseqüentemente, o fato de falar constitui um acontecimento dentro do universo representado. É somente a partir dessa hipótese que se pode compreender que as palavras pronunciadas fazem a ação progredir, como afirma S. Skwarczynska. Este, além disto, distingue a função de "caracterização mediata e imediata" das personagens que aparecem no espetáculo. Trata-se, de um lado, da expressão, e, de outro, da representação das qualidades das personagens através do sentido do discurso, e, enfim, de certas conclusões que o espectador tira das propriedades particulares do discurso a propósito do caráter da personagem que fala.

[12] Waldemar Conrad preocupou-se particularmente com este aspecto da representação teatral num artigo publicado na revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (tomo VI).

O teatro não compreende apenas o palco, mas também a platéia e o público que a ocupa. O universo aí representado e que aí aparece constitui uma superestrutura particular, escolhida deliberadamente, e uma interpretação daquilo que efetivamente acontece "em cena" durante a representação. Para o público, a cena real, é claro, é sempre "aberta" durante a representação (durante os diferentes "atos"): dizemos que o pano "sobe". Contudo, o espaço, numa certa medida fictício, que é representado em cena e no qual se desenrola a ação do espetáculo, assim como os processos e eventos que têm lugar nesta ação, podem ser considerados e figurados de duas maneiras diferentes: seja como se tudo se representasse num mundo "aberto" ao público, seja, ao contrário, como se tudo se representasse num mundo "fechado" para o público. No primeiro caso, podem-se ainda distinguir dois fatores que determinam a maneira de figurar o universo representado e de mostrá-lo ao público: a atuação dos atores e a disposição do cenário. Cumpre então examinar se o caráter "aberto" da cena (do espaço representado) é concebido em função de um público composto de simples "espectadores", ou então se ele se destina a um conjunto de pessoas que, abandonando esse papel de espectadores passivos devem, até certo ponto, pelo menos, participar daquilo que se passa "em cena". Sob a primeira rubrica, alinham-se, por exemplo, os dramas pseudoclássicos ou mesmo os dramas de Shakespeare, representados de tal maneira que os atores se dirigem realmente ao público e lhe apresentam, por assim dizer, "números", concertos, sem com isso sair do seu papel primordial, que é dirigir-se "efetivamente" a uma outra personagem representada. No segundo caso, trata-se das tragédias gregas da Antigüidade, espécie de mistérios dos quais o público participava.

Assim, foi somente com o teatro "naturalista" moderno, dirigido também a um conjunto de "espectadores" aos quais a peça deve proporcionar um prazer estético, que apareceu a ficção da cena "fechada". Trata-se, de fato, de uma cena "aberta", na qual, porém, representa-se como se houvesse realmente uma "quarta" parede e como se nenhum espectador assistisse aos eventos que se desenrolam "em cena". O ator deve dar a impressão de que só é visto e ouvido pelas personagens com as quais dialoga no universo representado. Todo esse universo — e tudo o que aí acontece — é, pois, figurado como se não houvesse ninguém observando de fora: tudo deve se desenrolar o mais "naturalmente" possível. Um tal tipo de composição de universo representado e da atuação dos atores não deixa de ser concebido em função do espectador, mas de um espectador considerado ausente. Acredita-se, de fato, que o pináculo da arte consiste em apresentar ao espectador a natureza em

toda a sua "nudez" não alterada pela sua presença. Toda modificação introduzida no comportamento de uma personagem ou no desenrolar dos acontecimentos, e que vise a produzir um "efeito" sobre o espectador, é sentida como um "artifício", como uma "falta de naturalidade", uma "falsificação" da "natureza". Assim, a "quarta" parede se fecha de maneira fictícia, e é somente quando tudo se passa como se estivesse fechada que ela pode, por assim dizer, tornar-se transparente: atinge-se o máximo de efeito no momento em que aparentemente não se busca nenhum.[13] Mesmo o drama dito "impressionista" é, afinal de contas, "naturalista", uma vez que a natureza, cuja ilusão se quer criar, consiste em "impressões", em "atmosferas" sentidas e saboreadas por todas as personagens de uma mesma cena.

Qualquer que seja o tipo de cena — cena "aberta" ou aparentemente "fechada" — que encontramos num espetáculo ou num "número" teatral, acrescentam-se sempre às funções já citadas do discurso representado outras funções que têm relação com as personagens da sala (e, em particular, com os "espectadores"). Trata-se de funções de persuasão e de funções de comunicação, cuja orientação, porém, não é a mesma que no caso precedente. Conforme for a cena "aberta" ou (aparentemente) "fechada", essas novas funções se exercem num sentido diferente e orientam mais ou menos as funções destas mesmas palavras, relacionadas a certos elementos do universo representado. Todavia, na ótica de uma cena "fechada" ideal, elas devem, evidentemente, se desenvolver de modo a não entravar a ação destas últimas funções. Poder-se-ia talvez objetar que nunca é possível eliminar completamente essa perturbação e que, caso se consiga realmente tal eliminação, não se exerceria mais sobre o espectador nenhuma função de persuasão ou de comunicação. Mas poderíamos reconhecer, muito empiricamente, que é raro que essa perturbação desapareça completamente, ou, de maneira mais geral, que as funções orientadas para o espectador não modificam quase nunca o curso "natural" do ato da palavra. No momento em que essa perturbação é reduzida a um mínimo, como no drama naturalista ou nas últimas peças de Ibsen, não se pode dizer, por isso, que a função de persuasão e a função de comunicação sofram a mesma redução ou sejam reduzidas a zero. Com efeito, se essa função chega a se exercer, é primeiramente porque o ator — ou personagem representada — regula mais ou menos a sua atuação em vista do espectador e procura não apenas tornar-lhe sensível o discurso representado e comunicar-lhe o sentido do mesmo, mas também *agir* sobre ele. Esta ação é simplesmente de uma

[13] Era, por exemplo, o ideal teatral de Stanislavski.

ordem diferente daquela que as palavras pronunciadas no interior do universo representado exercem sobre a outra personagem. Desde que não se trate de um mistério, o efeito produzido sobre o espectador reside na experiência estética e na emoção que lhe proporciona o espetáculo dos destinos humanos. Tal efeito, porém, não suscita resposta lingüística ou de outro tipo, ao discurso que lhe dirige o locutor. Segundo os princípios do naturalismo, é quando o ator parece não notar a presença do espectador que este é atingido pelo maior efeito estético. O ator, no entanto, nota essa presença e deve contar com ela, mesmo que não o demonstre.

O maior problema da formalização do discurso no teatro é, pois, o seguinte: as palavras pronunciadas devem preencher harmoniosamente o conjunto das funções já assinaladas, em todas as situações em que são emitidas (quer seja no universo representado ou na platéia) e se adaptar aos diferentes objetivos da arte teatral que variam conforme as épocas, os estilos e as formas do espetáculo teatral.

Os signos do teatro *

O traje regional é, ao mesmo tempo, um objeto e um signo, ou, mais precisamente, o portador de uma estrutura de signos. Identifica uma determinada classe, nacionalidade, profissão religiosa, etc., indica a situação econômica daquele que o veste, sua idade e assim por diante. Igualmente, uma casa não é apenas uma coisa, é também signo de nacionalidade, da condição econômica, da profissão religiosa do seu proprietário.[1]

O que é o traje, ou o cenário representando uma casa, num palco de teatro? A indumentária teatral e a casa-cenário são, muitas vezes, signos que remetem a um dos signos contidos no traje ou na casa da personagem introduzida pela peça. Repito: signo de signo, e não signo de objeto.[2]

Sucede que a indumentária de teatro e a casa-cenário representam vários signos. A indumentária, por exemplo, pode caracterizar um chinês rico, isto é, remeter, ao mesmo tempo, ao signo da nacionalidade da

* Copyright © 1938 by Petr Bogatyrev. Artigo publicado em *Slovo a Slovesnost,* 4: 138-149, 1938. Traduzido da versão francesa, *Les signes du théâtre,* in *Poétique,* 8, 1971.

[1] Cf. nosso artigo "Kroj jako znak, funkční a strukturální pojetí v národopisu" (O traje regional como signo, concepção funcionalista e estruturalista em etnografia), *Slovo a Slovesnost,* 2, 1936, p.43. Cf. igualmente nosso livro *Funkcie Kroja na moravskom Slovensku* (Função do traje regional na Eslováquia morávia) Spisy Narodopisného odboru Matice Slovenskej v Turčianskom Sv. Martine, I, 1937, trad. inglesa: *The functions of folk costume in Moravian Slovakia.*

[2] O termo *signo de signo* designa aqui algo diferente do sentido que lhe empresta R. Jakobson em seu artigo "Socha v symbolice Puškinove" (A estátua na simbologia de Puschkin), *Slovo a Slovesnost,* 3, 1937, p. 2 e segs., onde *signo de signo* designa o signo numa categoria da arte transportado a uma outra categoria, a estátua, descrita num poema.

personagem e a sua condição econômica. A indumentária de Boris Godounov mostra não só um soberano, como também sua nacionalidade russa. Na peça de Puchkin, *Histoire du pêcheur e du petit poisson,* a cabana do início é signo da grande pobreza dos velhos, a segunda casa, signo da nobreza da velha, a terceira, signo de que a velha tornou-se rainha. Mas a decoração de todas essas habitações prova a nacionalidade russa de seus proprietários. Em cena, os gestos imperiosos do ator desempenhando o papel do czar ou de um rei, o caminhar hesitante do ator que representa um velho, etc., são signos de signo da mesma espécie.

Contudo, a indumentária de teatro, bem como a casa-cenário ou os gestos do ator, não carregam tantos signos constitutivos quanto uma casa ou uma roupa reais. Em geral, a indumentária e o cenário limitam-se a um, dois ou três signos. O teatro só utiliza os signos do traje e da casa necessários a uma situação dramática dada.

Gostaria de ressaltar aqui que a indumentária, o cenário, bem como os outros signos do teatro (a declamação, os gestos, etc.) nem sempre têm uma função de representação. Nós conhecemos a indumentária do ator como uma indumentária de ator *sui generis,* e conhecemos os signos da cena (como o pano, a rampa, etc.), que não passam de signos de uma cena *sui generis* e não representam nada além da cena. Mas no teatro, encontramos somente signos de signo do objeto; encontramos igualmente aí signos do próprio objeto; por exemplo, um ator representando um homem faminto pode mostrar que come um pão em si e não um pão como signo, digamos, de pobreza. Bem entendido, os casos em que vemos em cena signos de signo são mais freqüentes que aqueles em que vemos signos de objeto.

Em cena não se utilizam somente trajes, cenários e acessórios, que sejam apenas signo ou um conjunto de vários signos e não objetos *sui generis;* utilizam-se também objetos reais. Entretanto, os espectadores não olham essas coisas reais como coisas reais, mas somente como signos de signo ou signos de objeto. Se, por exemplo, um ator, fazendo um milionário, traz um anel de brilhantes, os espectadores consideram isso como signo de grande riqueza, e não perguntam se essa pedra é verdadeira ou falsa. Um manto real de arminho é, no teatro, o signo da realeza, seja ele de arminho verdadeiro ou de pele de coelho. Um bom vinho tinto pode ser representado em cena por um vinho verdadeiro ou por um suco de uva.

É interessante ver que, no teatro, uma coisa real, como, por exemplo, um diamante verdadeiro, muitas vezes não passa do signo do signo de uma coisa (o signo da riqueza da personagem), mas não é o signo da

própria coisa. De outro lado, na representação teatral, o signo mais esquemático do cenário mais elementar pode designar a própria coisa.

Por exemplo: "Na tenda-cena dos Altaicos eleva-se perpetuamente uma bétula verde com nove entalhes. Esses entalhes representam simbolicamente os níveis do mundo supraterrestre, nos quais o xamã penetra progressivamente. Quando, no decorrer de uma cerimônia, ele sobe na árvore utilizando esses entalhes, se eleva, aos olhos dos assistentes, de um nível celeste a outro, representando, em cada céu, uma cena particular".[3] Assim, cada entalhe representa não somente o céu como um todo, mas também como uma de suas subdivisões: primeiro céu, segundo céu, terceiro céu, etc.

Um outro exemplo: Entre os Arunta, as cerimônias (as representações) desenvolvem-se em lugares particulares consagrados pela tradição: perto de rochedos, árvores e lagos sagrados. Entre os Warramunga, a cerimônia passa-se num lugar qualquer, mas o local da ação é indicado por pinturas. As pinturas que o indicam são aplicadas sobre o corpo dos participantes, ou então sobre o chão. Tais imagens têm uma característica particular: por exemplo, um pequeno círculo vermelho sobre as costas ou o ventre do ator representa um lago, ou então, pintam o chão de vermelho e traçam por cima, com tinta branca, linhas sinuosas, um riacho ou uma montanha.[4] Aqui também alguns signos imprimidos sobre o corpo do ator ou sobre o chão remetem às próprias coisas.

O cenário verbal, isto é, a representação teatral em que o cenário ausente é descrito verbalmente para o espectador pelo ator, pode consistir na descrição de um objeto ou tão-somente de um ou de vários signos desse objeto. Encontramos o cenário verbal no antigo teatro hindu e na execução das cerimônias xamanísticas onde quer que tenham lugar.

Segundo O. Zich, todos os objetos que são signos no teatro têm duas finalidades; a primeira, de caracterizar: determinar de maneira eficaz os personagens e o local da ação; a segunda, funcional: participar da ação dramática.[5] A análise de Zich vale não somente para os objetos de teatro, os acessórios, mas também para cada objeto que encontramos

---

[3] V. N. Kharuzina, "Primitivnye formy dramaticheskogo iskusstva" (As formas primitivas da arte dramática), *Etnografija,* Moscou, Leningrado, 2, 1927, 3, p. 67.

[4] Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse.* Le système totémique en Australie. 2.ª edição, 1925, p. 522-3. Cf. V. N. Kharuzina, op. cit., p. 67.

[5] Otakar Zich, *Estetika dramatického umení. Teoritická dramaturgie.* (Estética da arte dramática. Dramaturgia teórica), 1931, p. 232.

na vida real. Assim, por exemplo, uma bengala caracteriza o meu gosto pessoal, talvez mesmo meus recursos financeiros, mas toma parte também nas minhas ações: eu me apóio sobre ela ao caminhar, posso utilizá-la numa luta, etc. No teatro, contudo, ao contrário do que se passa na vida real, cada objeto vê seus signos se transformarem da maneira mais rápida e mais variada. O uso da capa por Mefistófeles significa sua submissão a Fausto e, por meio da mesma capa, na noite de Valpurgis, ele exprime o poder ilimitado que exerce sobre as forças demoníacas. Porém, também na vida real, uma mesma roupa pode ser signo dos mais diferentes estados de espírito: a mesma túnica militar, se desabotoada, pode expressar a despreocupação do soldado que a veste, sentado com seus camaradas diante de um copo de vinho; abotoada de cima a baixo, a atenção precisa e concentrada de seu proprietário quando faz seu relatório diante de um superior.

Mas além disso, os objetos que desempenham em cena o papel de signo adquirem nisso determinados traços, qualidades e marcas que não possuem na vida real. As coisas, assim como o próprio ator, renascem, no teatro, diferentes. Tal como o ator se transforma em cena numa outra pessoa (um jovem torna-se velho, uma mulher, homem, etc.), o objeto que o ator manipula pode receber novas funções que até então lhe eram estranhas. Os sapatos gastos de Charlie Chaplin se transformam em comida, e os cadarços em macarrão (*Em busca do ouro*); no mesmo filme dois pãezinhos dançam como um casal de namorados. Esses objetos transformados que o ator manipula aparecem seguidamente no teatro popular. Em *Pokhomushkoï*, por exemplo, o jogo com objetos preenche toda a representação. São particularmente interessantes esses momentos em que o ator mostra, através da sua atuação, que seu ancinho se transformou num cavalo, seu banco num barco, ou que um casaco velho atado por uma cinta é uma criança em seus braços.[6]

O discurso do ator em cena é um sistema de signos muito complexo. Ele contém quase todos os signos do discurso poético e, além disso, faz parte da ação dramática.

Vamos esclarecer outros signos ainda do discurso do ator, discurso destinado a caracterizar as personagens dramáticas.

O falar cotidiano é um sistema de numerosos e diferentes signos. Aquele que fala manifesta, através do que diz, seu estado de espírito,

---

[6] S. Pisarev & S. Suslovich, "Dosjulnaja igra-komedija 'Pokhomushkoj' ". *Krestjanskoje iskusstvo SSSR. Sbornik Krestjanskogo iskusstva komiteta sociologicheskogo izuchenija iskusstva. I. Isskustvo severa.* Zaonezhje. Leningrado, 1927, p. 184.

mas, ao mesmo tempo, seu discurso (suas expressões dialetais ou de gíria, seu vocabulário, etc.) é o signo de seu nível cultural e social. Todos esses signos são utilizados pelo dramaturgo e pelo ator para exprimir o meio social ou a nacionalidade da personagem representada. Nesse sentido, utiliza-se seguidamente um vocabulário especial, um tom especial, para designar um homem desta ou daquela classe, um vocabulário diferente, uma pronúncia, formas e construções diferentes da linguagem comum para designar um estrangeiro. Um ritmo de elocução particular, às vezes mesmo um vocabulário particular, designam um velho. Em certos casos, a função dominante do discurso dramático de uma personagem não é o próprio conteúdo do discurso, mas sim os signos lingüísticos que caracterizam a nacionalidade, a classe, etc. daquele que fala. O conteúdo do discurso é então expresso por outros signos dramáticos, tais como o gesto. O diabo, por exemplo, no teatro de marionetes, emite apenas gritos convencionais que exprimem suas emoções e o caracterizam como diabo; em outras peças ele, em vez de falar, realiza uma pantomima que substitui os monólogos e diálogos.

A manifestação lingüística de um ator em cena carrega em geral uma série de signos. O discurso de uma personagem, por exemplo, que fala cometendo erros, designa não somente um estrangeiro, mas muitas vezes também uma figura cômica. É por isso que o ator que faz o papel trágico de um estrangeiro ou do representante de um outro povo, como o Shylock de Shakespeare, e que se esforça para apresentar o mercador de Veneza como um personagem trágico, deve muitas vezes renunciar ao sotaque judeu, ou reduzi-lo ao mínimo, já que o sotaque daria um matiz cômico às passagens mais trágicas do papel.[7]

No teatro popular, há casos em que certas cenas cheias de gravidade recebem uma nota cômica quando há personagens judeus: estes deformam a língua corrente de maneira tradicionalmente própria ao teatro popular. Temos aqui um exemplo tirado da peça *Les trois rois*.[8]

Herodes

Vós, sábios, conheceis a Lei
E as sagradas Escrituras
Haveis lido em vossos livros

---

[7] Cf. V. I. Nemirovitch — Danchenko, *Iz proshlogo* (Cenas do passado), Leningrado, 1936, p.180-1.

[8] J. Fejfalík, *Volksschauspiele aus Mahren* (Teatro popular da Morávia), Olomouc, 1964, p. 59.

Que o Cristo deverá nascer
Ou aparecer em algum lugar?

Os Judeus

Tudo o que sapemòs dos livros
Dirremos a fossa real majestade

(Aproximam-se de uma mesa, abrem os livros e folheiam-nos; em seguida, voltam a Herodes, e o primeiro judeu inclina-se e diz:)

Primeiro Judeu

Yobach, impikh, thaïtch ouzmrnakh;
Kolkoyè, kolkochè. Isto é:
Num vilarejo da Judéia, Belém, nascerá uma criança divina, um redentor, que redimirá o mundo inteiro. E mais adiante o profeta diz...

Herodes
Cala-te!

Os Judeus (entre si)
Isto nom lhe agrada, fem, diz-lhe tu qualquer coisa

(Voltam à mesa, folheiam os livros e retornam a Herodes)

Segundo Judeu

Kirokh chirock sykorke charke
Yerobim kormifel, tyberes mones.
Isto é: *Ó Belém, cidadezinha,*
Tu deves saper com zerteza
Que um grande rei nascerá de ti
O qual irrá julgar os Judeus.
É um testemunho ferdadeirro
A profecia do próprio Deus.

Herodes (surpreso)
Cala a tua boca também!

Os Judeus (entre si)
Esperra, eu vou lhe dizer mais alguma coisa.

(Recomeçam a mesma ação de consultar os livros, e em seguida dirigem-se a Herodes)

Efrata bethariť ipfata tchayèr
bikhord bokhod brafe yehounda mimika
bitsè moysil Israel
o makazano nikodem vlane.
Isto é: *Ó tu, Belém Efrata,*
Tu és pequena no meio dos milhares de judeus,
De ti sairá
Aquele que reinará
Sobre Israel, e o seu nascimento
Está escrito na noite dos tempos.

Herodes
Ide embora, homens da Lei,
Vós sois meus inimigos!

(Apavorados, os judeus fogem e encontram os três reis)

Melchior
Dizei-me, judeus, em verdade,
Onde devemos encontrar o novo rei?

Os Judeus
Ide a Belém, e lá encontrarreis uma chovem mulher
um homem felho, uma criancinha,
é lá que melhor acharreis a verdade.[9]

Ao final da cena, o cômico predomina completamente. A cena, em cujo início os Judeus encarnavam os intérpretes da Santa Escritura, termina do seguinte modo: Gaspar dá uma gorjeta a um dos judeus, um outro quer a metade da gorjeta e saem de cena brigando.

Encontramo-nos aqui diante de um desses casos originalíssimos de estreita ligação entre o elemento trágico e o elemento cômico no teatro popular, ou de substituição de um pelo outro. As personagens cômicas dos judeus têm a mesma função que os bufões de Shakespeare e de outros

[9] A língua lida pelos judeus deve representar o hebraico. É, no folclore, um exemplo típico da utilização de uma língua convencional representando uma língua estrangeira. Na passagem acima, as citações lidas pelos judeus são talvez hebraicas na origem, mas é difícil, na forma que possuem aqui, reconhecer palavras hebraicas.

dramaturgos que exprimem as mais sérias idéias e, às vezes, as do próprio autor.

Como de costume, o dramaturgo e o ator escolhem apenas uma pequena parte do sistema de signos que faz parte da linguagem cotidiana.

Na linguagem comum, os signos distintivos de uma classe (linguagem de um homem do campo) estão estreitamente ligados ao dialeto que é o signo regional da personagem em questão. No teatro, muitas vezes não é necessário localizar com precisão a região de onde vem o camponês representado; é assim que o autor utiliza tão-somente alguns traços característicos de uma região, e chega por vezes a reunir, na linguagem de seu camponês, traços característicos de vários dialetos. Uma tal mistura de linguagens diferentes é contrária à realidade, mas descreve, de uma maneira bastante expressiva, o camponês representado pelo ator. É por isso que, na minha opinião, um dialeto artificial desta espécie possui plenamente o direito de existir em cena. Encontramos fatos semelhantes no que concerne ao figurino de teatro e ao cenário. Na montagem de *La fiancée vendue* * realizada por Kysely, evitou-se utilizar o traje de uma região tcheca particular, e criou-se para o teatro o traje do vilarejo tcheco em geral.

Além disso, existiram, e existem ainda no teatro, meios convencionais de distinguir, pela linguagem, a gente do povo e a alta sociedade. Tal é, por exemplo, o meio estilístico utilizado em certas épocas e por certas escolas dramáticas, que consiste em fazer o povo falar em prosa e a alta sociedade em verso.[10] Assim são também os outros dialetos convencionais do teatro: o czar e os boiardos nas peças russas utilizam o estilo nobre com elementos do eslavo da Igreja, e os habitantes dos vilarejos, o estilo familiar, isto é, simplesmente o russo; os cavaleiros, no teatro de marionetes tcheco, falam um tcheco artificial.

Este caráter convencional que acabamos de estudar na língua do teatro é encontrável também no gesto, no figurino, no cenário, etc. O teatro popular, sobretudo, oferece-nos inúmeros exemplos dessa particularidade. Não obstante, o caráter convencional da linguagem teatral não acarreta sempre a convenção no figurino, no cenário, etc. Pelo con-

---

* *Prodaná nevesta*, ópera de B. Smetana.

[10] "No teatro da Idade Média, as personagens masculinas e femininas se distinguem, às vezes, por um número diferente de sílabas nos versos que pronunciavam", escreve K. Krejčí em "Jazyková karikatura v dramatické literature" (A caricatura lingüística na literatura dramática), *Sborník Matice Slovenskej*, XV, 1937, p. 388.

trário, acontece freqüentemente que um figurino convencional se alie, no teatro, a uma linguagem naturalista, próxima da linguagem comum. Por exemplo, numerosos marionetistas populares, num teatro tão convencional como é o teatro de marionetes, utilizam uma multidão de elementos do teatro naturalista. Um dos melhores marionetistas tchecos, Karel Novák, gabava-se para mim de fazer suas marionetes falarem como seres vivos.

Se quiséssemos verificar a lei de O. Zich sobre a estilização uniforme das representações teatrais de épocas e de estilos diferentes, veríamos que ela não se confirma; só é válida parcialmente para certas escolas dramáticas da época que Zich tinha em vista. No teatro popular, a utilização simultânea dos mais diferentes estilos na mesma peça é um fenômeno corrente, um procedimento criador entre outros. Além do exemplo citado (a linguagem naturalista ligada à representação das marionetes no teatro de marionetes), podemos citar a representação de atores vivos conjugada com a representação de marionetes no teatro popular. Assisti em Münster, na Westfália, a uma criança representar num palco ao mesmo tempo que uma marionete.[11] A representação dos Três Reis, na região de Chod, é um outro caso muito interessante de representação conjunta de dois atores e de uma marionete.

"Na época da Epifania, três reis vindos da cidade percorrem os vilarejos da região de Chod. Há sempre *dois* deles; o *terceiro* é de madeira, fixado sobre um instrumento semelhante a um trenó. Esse rei de madeira, durante os cantos, deve sem cessar fazer reverências, e é empurrado por uma manivela girada por um dos 'três reis', aquele que segura o trenó."[12]

Realismo e simbolismo "existem por vezes nas representações teatrais de um único e mesmo povo", diz V. N. Kharuzina; como vimos, eles se misturam entre si. Na mesma peça, pode haver traços realistas no figurino (por exemplo, a cauda de um animal usada por um ator que o representa, a coloração do corpo de um ator correspondente à cor de um pássaro cujo papel ele representa) e, ao mesmo tempo, os acessórios ou a montagem podem revelar o mais marcado simbolismo.[13]

---

[11] P. Bogatyrev, "Puppentheater in Münster in Westf.", *Prager Presse*, 23-8, 1931.

[12] S. Baar, *Cesky Lid*, 1, 1892, p. 505; e J.F. Hruška, " 'Tri' Králové na Chodsku" (Os "três" reis na região de Chod), ibid., 6, 1897, p. 244.

[13] V. N. Kharuzina, "Primitivnye formy dramaticheskogo iskusstva", *Etnografija*, 3 (1928), 6, fasc. 2, p. 28.

Esta reunião de estilos diversos não é característica apenas do teatro popular; encontramo-la seguidamente em outras artes. É freqüente na arquitetura a mistura de vários estilos diferentes. Os pintores modernos, tais como Picasso e os futuristas, muitas vezes juntaram objetos reais a quadros cubistas. Vemos freqüentemente montagens semelhantes nas capas de livros. No que concerne à arte popular, nela encontramos, a cada passo, a reunião dos mais diferentes estilos no mesmo objeto de arte, no mesmo relato, na mesma canção.

A expressão lingüística no teatro é uma estrutura de signos constituídos não só de signos do discurso mas também de outros signos. Por exemplo, o discurso teatral, que deve ser o signo da situação social de uma personagem, é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu figurino, pelo cenário, etc., que são igualmente os signos de uma situação social. Os domínios de onde se extraem os signos do teatro, como o figurino, o cenário, a música, etc. são às vezes muito numerosos, outras vezes menos, mas são sempre vários.

A língua coloquial comporta, além disso, outros signos que lhe são próprios e que dependem da pessoa com a qual o ator fala ou à qual ele se dirige. Isto é muito importante. Uma mudança de estilo no discurso é muitas vezes acompanhada no teatro por uma mudança de figurino.

É preciso ainda citar certos signos do discurso, tais como uma construção particular, uma sintaxe particular, uma certa repartição de pausas e de outros procedimentos lingüísticos, que penetram o papel inteiro e lhe dão uma coloração cômica ou trágica.[14] Mas o cômico ou o trágico do papel não se obtém somente através de meios lingüísticos, mas também através do figurino do ator e de sua máscara. Para determinar o figurino de uma personagem cômica, utilizam-se muitas vezes os mesmos meios que a língua, em que um dos mais comuns é o que chamamos de *lazzi:* oximoro e metátese. Encontramos alguma coisa análoga naquilo que o figurino das personagens cômicas ou sua máscara querem dizer. Existem, além disso, signos convencionais particulares contidos no figurino de teatro, e a partir dos quais pode-se imediatamente reconhecer uma personagem cômica (o chapéu do bufão, a cauda da raposa de Hans Wurst, etc.).

Em quase todo o teatro e, em particular, no teatro de caracteres, trata-se de definir a personagem principal: o hipócrita Tartuffe, o

[14] O discurso teatral difere, nisso, do falar comum, onde a coloração cômica ou trágica é dada segundo tal ou tal caso.

avarento Harpagon, assim como personagens mais complexas, como o avarento, o pai amoroso e o vivaldino, tudo isso na personagem de Shylock. O teatro utiliza, para isso, todos os meios de que pode dispor. E, em primeiro lugar, a autodescrição das personagens postas em cena; encontramos um bom exemplo destas autodescrições nos discursos das personagens dos mistérios medievais, das moralidades e das peças populares. Elas são menos evidentes nas tragédias de Shakespeare ou de Puschkin, ou em outras peças em que as personagens pronunciam monólogos que dão a conhecer ao espectador os aspectos ocultos de sua natureza. Mas o conteúdo do monólogo não é o único procedimento de autodescrição. É a mesma finalidade visada pelo "idioma característico" (o termo é de Zich). Observemos, de passagem, que encontrar um "idioma característico" que convenha a cada uma das personagens de uma peça é uma das tarefas mais difíceis do dramaturgo e do ator. Devemos admitir que numerosas peças de teatro popular utilizaram com sucesso esse idioma como indicação psicológica. Afora o discurso, a descrição das personagens é obtida também através do figurino (o de Tartuffe, o hipócrita, o do avarento Pliouchkine na peça extraída das *Âmes mortes*, etc.) e mais ainda pela mímica e os gestos dos atores. O cenário também desempenha o seu papel: o quarto do solteirão preguiçoso em *Le mariage* de Gogol, o laboratório do sábio Fausto, exprimem perfeitamente o caráter de seus ocupantes. No teatro popular, onde o cenário, de um modo geral, tem uma importância pequena, o mesmo não é absolutamente utilizado para dar uma descrição psicológica das personagens. São os acessórios que substituem o cenário nesta função.

Além dos meios já citados, também o comportamento das personagens permite a sua caracterização. O barão do *Chevalier avare,* de Puschkin, se define, por meio de seu discurso, como um homem loucamente apaixonado por suas riquezas, mas o faz também pela maneira como se conduz em cena (por seus gestos, seus movimentos, etc.). Encontramos ainda um outro procedimento de caracterização psicológica nas conversas que certas personagens têm a respeito de outras. Desse tipo de descrição fazem parte igualmente os figurinos que estão em relação direta com a pessoa a descrever: por exemplo, a roupa miserável dos prisioneiros em *Fidelio,* a ópera de Beethoven, caracteriza o governador, cruel e injusto.[15]

---

[15] No teatro contemporâneo, é ainda um meio que contribui para a caracterização das personagens, um meio puramente literário e não teatral: sua descrição num programa impresso.

Existem, além disso, em diferentes escolas dramáticas, signos particulares do discurso representando o ator enquanto ator; trata-se de uma linguagem "de cena" particular ao ator, que se traduz não somente por uma pronúncia ortoépica, mas também por uma entonação especial, etc. Os atores têm igualmente gestos que lhes são próprios e que representam apenas o ator enquanto tal.

A análise do sistema semântico da língua teatral utilizada pelo ator em cena mostra que todos esses signos aparecem também, ainda que pouco freqüentemente, em outros tipos de linguagem poética (o romance, a novela, etc.). A diferença é que, no teatro, o signo do discurso é somente um dos elementos da estrutura de uma manifestação teatral, estrutura que compreende, afora a língua, a mímica, o gesto, o figurino, o cenário, etc.

Toda essa polissemia se complica ainda pelo fato de que o papel representado pelo ator comporta signos diferentes, conforme o conhecimento que os espectadores têm de um certo número das personagens de uma peça, ou de todas. Através de cada um de seus gestos e de cada uma de suas entonações, Tartuffe deve, até as últimas cenas, aparecer diante de Orgon como um homem bom. Um outro exemplo ainda mais elementar: na peça extraída de Chapeuzinho Vermelho, o lobo disfarçado em avó deve, aos olhos da menina, parecer-se com a avó, ainda que ela seja um pouco bizarra; os espectadores devem ver aí um lobo que modifica a sua voz. Enquanto duram essas cenas, o ator está, por assim dizer, em equilíbrio; ele não pode representar o lobo de tal modo que os espectadores não possam acreditar que a menina não o reconheceu. De outro lado, ele deve mostrar continuamente que é lobo, pois o público poderia pensar, ao mesmo tempo que a menina, que é a avó. É essencialmente a mesma coisa que deve ser feita pelo ator que interpreta Tartuffe.

Nas peças simbolistas, a representação dos atores é de uma polissemia particular: certas personagens comportam vários signos simultaneamente, para os espectadores e para os outros atores. Uma das personagens de G. Hauptmann, em *Hanneles Himmelfahrt,* é, simultaneamente, para Hannele, um professor, e para os outros atores e espectadores o Prof. Gottwald, ao mesmo tempo que um estrangeiro; a diaconisa irmã Marta, ao mesmo tempo que diaconisa, é uma mãe. Encontramos o mesmo fenômeno em *La cloche noyeé* de Hauptmann, *Peer Gynt* de Ibsen, e em outras peças simbolistas.

A natureza particular dos signos do teatro acarreta uma relação particular do público com esses signos, muito diferente da relação de um homem com a coisa real e com o sujeito real. O caminhar e os gestos de

um velho, por exemplo, despertam geralmente piedade na vida real. O caminhar e o gesto senil de um ator têm quase sempre um efeito cômico.

Devemos reconhecer que a produção teatral se distingue das outras produções de arte e dos outros sistemas semânticos pela grande quantidade de signos que carrega. É bastante compreensível: uma representação teatral é uma estrutura composta de elementos pertencentes a artes diferentes: poesia, artes plásticas, música, coreografia, etc. Cada elemento traz consigo vários signos para a cena. É claro que um certo número desses signos se perde com isso: a escultura perde em cena uma de suas finalidades mais características: a variedade formal de uma obra esculpida observada a partir de pontos de vista diferentes.[16] No teatro, só vemos a obra esculpida a partir de um único ponto de vista. As obras provenientes de outras artes perdem também uma parte de seus signos em cena; inversamente, alguns de seus elementos adquirem signos novos ao contato com outras formas de arte e com os meios técnicos do teatro. Assim, uma escultura iluminada de diversas maneiras pode exprimir sentimentos diferentes (uma atmosfera de festa, viva e colorida, pode se obter através de uma iluminação violenta da escultura, e uma atmosfera de tristeza, através de cores suaves). Uma música de cena acrescentada aos gestos e palavras de um ator representando o papel de um moribundo, exprime o luto de uma maneira mais concreta, etc. É assim, pois, que certos elementos das diferentes formas de arte recebem em cena novos signos em contato com outros.

Esta polissemia da arte teatral faz com que a mesma cena possa ser compreendida de maneira diferente por espectadores diferentes. Representa-se, por exemplo, uma cena de adeus, onde o diálogo é acompanhado pela música. O espectador músico dará uma importância dominante à música, mas o espectador mais sensível à dicção será arrebatado pelo elemento declamatório. Esta polissemia da arte teatral, que a distingue das outras artes, permite que espectadores com gostos e exigências estéticas diferentes compreendam a mesma peça.

Se compararmos o teatro naturalista e o teatro não realista, veremos que o primeiro não utiliza as diferentes formas de arte (música, dança, etc.) numa medida tão grande quanto o segundo; por outro lado, o teatro não realista apresenta nas personagens, nos figurinos, no cenário e nos acessórios, um número muito maior de signos do que o teatro naturalista,

---

[16] Cf. J. Mukarovsky, "Troji poboda T. G. Masaryka (Nekolik poznámek k problematice plastichého portrétu)" [O tríplice retrato de T. G. Masaryk (Algumas observações relativas à problemática do retrato esculpido)], *Lidové noviny*, 29, II, 1938.

onde figurino e cenário comportam tão-somente um; isto nos conduzirá ao estudo dos procedimentos de economia no teatro.

O papel do ator é uma estrutura de signos os mais diversos, signos de seu discurso, de seus gestos, de seus movimentos, sua postura, sua mímica, seu figurino, etc. Além disso, para exprimir certos signos, o ator utiliza, por um lado, objetos tais como os figurinos, os postiços, as perucas, e por outro lado, seus próprios gestos (deformados ou naturais), sua própria voz, seus próprios olhos, etc.

Podemos transpor as noções de *langue** e de *parole*** do domínio dos fenômenos lingüísticos para a arte. Do mesmo modo que o ouvinte, para compreender uma manifestação verbal individual, deve conhecer a língua, ou mais precisamente a língua como fato social, assim também, no que concerne à arte, o observador deve estar preparado para captar a manifestação individual, a linguagem particular de um ator ou de qualquer outro artista, possuindo a língua dessa arte, e suas normas sociais. Este é o ponto em que se encontram o domínio lingüístico e o domínio da arte.

Porém, no processo de apreensão dos signos lingüísticos e dos signos da arte, há igualmente uma grande diferença de princípios. No que diz respeito ao domínio da língua, e na medida em que se trata das suas funções de comunicação, o processo de recepção é mais ou menos o seguinte: quando ouvimos um discurso, nós afastamos tudo o que é individual e só nos fixamos naquilo que, na frase ouvida, é *langue**, isto é, fato social. Se um estrangeiro pronuncia uma frase errada, por exemplo "teu filha é alto", nós a apreendemos em nossa consciência como "tua filha é alta", sem nos preocuparmos especialmente com o erro cometido pelo estrangeiro.

É completamente diferente o processo de apreensão de uma obra de arte. Percebemos como um todo uma obra feita com arte, um papel desempenhado com arte, a execução de um trecho de música, de um canto, etc. Quando um ator de talento representa Otelo, temos a impressão — impressão que ele nos impõe — que na sua interpretação, na figura de Otelo por ele representada, tudo é justo e verdadeiro do ponto de vista da arte, o figurino, os gestos, a estatura, a cor dos cabelos, os traços do rosto, etc. É por isso que, se a sua interpretação é copiada, tudo é copiado: o ritmo da elocução de Otelo, tal como foi representado

---

* Em francês no texto original.

** Idem.

por este ator de talento, a cor de seus cabelos, seus gestos, etc.; assim, essa cópia reproduz igualmente os defeitos pessoais do ator, que na nossa consciência são inseparáveis da imagem de conjunto desse papel.

Um professor de arte dramática, conta Stanislavski, veio aos bastidores após a interpretação de uma cena por um aluno e demonstrou irritação: "Você nunca balança a cabeça. Quando se fala, a gente balança a cabeça!" Esse balançar de cabeça tem toda uma história. Um excelente ator, que fazia muito sucesso e tinha muitos imitadores, possuía infelizmente um defeito desagradável, o de balançar a cabeça. E todos os seus sucessores, esquecendo completamente que o modelo é, antes de tudo, o talento, com excelentes bases e uma técnica brilhante, não adquiriram suas qualidades, pois qualidade é difícil de se adquirir de um outro, mas sim seus defeitos, seu balançar de cabeça, coisa mais fácil de imitar.[17]

A oposição de Stanislavski a uma imitação tão servil era absolutamente justificada. Há, entretanto, uma diferença entre o que ele disse a esse respeito e o que nós dizemos: nós só falamos da compreensão, da interpretação de um papel, ao passo que Stanislavski fala do trabalho criador do ator. É claro que cada ator, na sua interpretação de um papel, pode utilizar os procedimentos de um ator célebre, mas se ele representa esse papel, ele deve, assim mesmo, utilizar sua própria estatura, seus matizes vocais, seus movimentos, seus olhos, etc.

Gostaria de fazer aqui uma observação sobre as manifestações folclóricas. Essas canções, histórias, fórmulas mágicas, etc., aproximam-se das manifestações dramáticas. A expressão folclórica verbal é, assim como a expressão teatral, inseparável daquele que a efetua. O ouvinte de uma tal manifestação, ao contrário do leitor de um poema ou de um romance, não pode analisar a manifestação artística em si, independente de seu autor e recitante. É por isso que é um erro determinar o texto de uma história sem levar em consideração a *maneira* como ela é narrada. E ainda mais: a personalidade do narrador está muito mais solidamente ligada àquilo que ele narra do que a personalidade do ator ao papel que representa. Com efeito, o que nos interessa no desempenho de um ator é a maneira como ele utiliza todos os recursos de que pode dispor, isto é, sua voz, sua estatura, etc., para realizar uma representação dramática. Nós não nos preocupamos em saber se o ator que encarna de modo ideal um malfeitor ou um autêntico herói é, na sua vida privada, mau ou bom. Não

---

[17] K. Stanislavski, *Moja zhizn' v iskusstve* (Minha vida na arte), p. 114 e segs.

se dá a mesma coisa quando se trata de uma história narrada. O narrador utiliza seguidamente, como um procedimento criador, suas próprias qualidades tais como aparecem em sua vida. Os irmãos Sokolov observam, por exemplo, que o contador Sozon Kuzmich Petrushevich, alvo de todas as ironias e deboches, introduz a si mesmo na sua história sob os traços de Ivanushka, o tolo: "Era uma vez um camponês que tinha três filhos, dois eram maus e o terceiro era um tolo, como eu, Sozon". E prossegue descrevendo o lamentável aspecto de Ivan, o tolo, manifestamente apoiado no seu: "ranhento, babando, coberto de espinhas", e através dessa ilustração viva, provoca sem querer uma grande explosão de riso[18] nos seus ouvintes. Sucede o mesmo no teatro popular: os espectadores comparam continuamente o papel representado pelo ator popular e sua vida privada.

Existem no teatro, como em toda outra arte, signos que só pertencem a determinadas escolas. Na tragédia antiga, um signo distinguia a personagem principal da peça das personagens secundárias: o lado pelo qual o ator entrava em cena. A ópera do século XVIII estabelecera a seguinte ordem: "Todos os solistas se mantinham em fila paralelamente à ribalta no primeiro plano; no segundo plano encontravam-se as personagens cômicas (Chargen), e no terceiro plano, o coro. Dentro da primeira fila, os lugares eram assim distribuídos: à esquerda dos espectadores, colocavam-se os atores que tinham os papéis principais, na ordem correspondente à sua qualidade, da esquerda para a direita. O herói ou o galã, o ator *prima parte* ocupava o lugar de honra, o primeiro partindo da esquerda, dado que ele representava em geral a personagem mais importante da peça".[19] Por conseguinte, o lugar ocupado pelos atores era o signo de seu papel. Na *commedia dell'arte,* o figurino de Dottore, Pantalone, etc., determinava as personagens, aos olhos dos espectadores, com toda a precisão possível.[20]

É lógico que não é somente de uma época para outra que os signos de teatro mudam, substituídos por outros signos, ao mesmo tempo que se

---

[18] B. e J. Sokolov, *Skazki i pesni Belozerskogo kraja* (Contos e canções da região do Lago Branco), 1915, pp. LXIII-LXIX.

[19] A. A. Gvodzdiev, "Igoti i zadachi nauchnoj istorii teatra" (Resultados e objetivos da história científica do teatro) em *Zadachi i medoty izuchenija iskusstv* (Objetivos e métodos no estudo das artes), Rossijskij Institut istorii iskusstv, Akademija, Petrogrado, 1924, p. 119.

[20] Sobre a substituição de uma dicção por uma outra segundo diferentes tendências teatrais, cf. J. Honzla, *Sláva a bída dí vadel* (Glória e miséria dos teatros), pp. 178-207.

modifica o estilo teatral em sua totalidade. Atores diferentes dão, também eles, signos diferentes aos papéis. Esses signos se repetem, em seguida, em seus epígonos, na medida em que não lhes é possível fazer de outra maneira, até o momento em que um outro ator de talento aparece, transforma o papel, rejeita os velhos signos de seu predecessor e cria outros em seu lugar; esses, por sua vez, são logo repetidos pelos epígonos.

Conhecemos toda uma série de signos que acreditávamos característicos de Hamlet (no figurino, expressões faciais, gesticulação, mímica, maneira de declamar certas passagens, etc.). Eles foram geralmente criados por atores célebres e são considerados como inelutáveis por seus sucessores, bem como pelos espectadores formados da mesma maneira.

Cada interpretação criadora de um papel, como qualquer criação independente proveniente de qualquer arte, luta contra os signos tradicionais e estabelece signos novos em seu lugar.

Todas as manifestações teatrais são, pois, signos de signos ou signos de coisas. O único ser vivo do teatro é o ator. Apesar do ator exprimir a dignidade real pelo figurino, pelo caminhar, por sua idade avançada, pelo discurso, por sua qualidade de estrangeiro, etc., nós não vemos nele um sistema de signos somente, mas também um ser vivo. Para se convencer de que é realmente assim, basta pensar no que acontece quando um espectador olha, em cena, um ator com o qual tenha alguma ligação; por exemplo, quando uma mãe vê seu filho representando o papel de um rei; um irmão, seu irmão encarnando o diabo, etc. Esse desdobramento particular produz um efeito teatral considerável no teatro popular, em que os espectadores conhecem bem os atores. O espectador sente um desdobramento semelhante quando vê, em papéis diferentes, o mesmo ator que conhece, em cena, há bastante tempo. Numa medida menor, experimentamos já esse sentimento quando vemos um ator pela primeira vez.

Esta dupla percepção do ator pelo espectador é de um grande alcance. É graças a ela, em primeiro lugar, que todos os signos expressos pelo ator se animam. Além disso, essa dupla percepção do papel sublinha que o ator que está representando não se identifica em caso algum com a personagem da peça, que não podemos traçar um signo de igualdade entre o ator e a personagem que representa, que o figurino, a máscara, o gesto do ator não passam de signo do signo da pessoa que ele encarna. Essa dualidade foi manifestamente acentuada por todos os tipos de teatro não realista; ele foi manifestamente um obstáculo à realização de um naturalismo total no teatro naturalista. Era bem normal a seguinte exigência de um diretor de teatro naturalista: o ator deveria se mostrar o

menos possível em público, pois senão, muita gente perderia a ilusão de realidade vendo-o num papel de rei Lear ou de Hamlet; eles não podem mais imaginar que se acham diante do rei Lear, do verdadeiro Hamlet, e não diante do ator que se limita a representar seu papel.

No tocante à representação do ator, existiram e existem sempre duas escolas: alguns atores esforçam-se por ser, através da máscara, do falar, etc., completamente diferentes de um papel para outro, e outros, ao contrário, agem deliberadamente de tal forma que se possa reconhecer sua voz e, sob a máscara, seu rosto (eles se maquilam, pois, muito levemente).

No teatro de marionetes, o ator enquanto pessoa viva não existe, os próprios gestos da marionete-ator não passam de um signo de signo. Só resta, do ser vivo, a voz, através da qual a marionete se aproxima do homem.

A análise dos signos no teatro nos permite fazer ainda uma observação interessante. Trata-se de um procedimento criador extremamente difundido. Para exprimir uma emoção, o ator utiliza os elementos de uma arte particular. Essa emoção cresce; por exemplo, se é uma dança, o ritmo se acelera. Quando o ator não pode mais seguir esse ritmo com os meios expressivos que lhe permitem seus movimentos, ele completa a aceleração lançando gritos. Quando a um cantor, ao contrário, num crescendo, começam a faltar recursos vocais, ele completa essa progressão através da dança, ou, de um modo mais geral, do movimento. Acontece que a dança ou o movimento não são somente completados pelo canto, e o canto pela dança, mas se substituem mutuamente. A omissão de um elemento até então estruturalmente ligado a outros elementos da expressão teatral constitui um processo análogo: o ator, no momento mais patético de seu discurso, até então acompanhado de gestos, pára de mover-se e contenta-se em falar, ou, ao contrário, pára de falar e só exprime sua emoção através do gesto. Esses meios são algumas vezes utilizados em casos diferentes, em que não se trata mais de progressão na expressão emocional.

É assim que a análise detalhada dos signos do teatro nos permite explicar todos os tipos de procedimentos utilizados no palco.

A mobilidade do signo teatral*

Todas as realidades da cena, o texto do autor, a atuação do ator, a iluminação, são realidades que representam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos.

O. Zich declara em sua *Esthétique de l'art dramatique:* "A arte dramática é uma *arte de representação,* e isto se aplica, de maneira uniforme, a todos os seus elementos" (p. 234). O ator *representa* um personagem (Vojan representou Hamlet), a cena *representa* o local da ação (uma ogiva gótica representa um castelo), a luz branca *representa* o dia, a luz azul, a noite, a música *representa* um acontecimento (grito de guerra), etc. O. Zich explica que a cena não deixa de ser uma arquitetura, mas, apesar disso, não faz parte da arquitetura, pois a arquitetura não tem função de representação. Ora, a cena não possui outra função além da representativa, pois ela deixa de ser cena no momento em que não representa mais nada (p. 227). Se quisermos exprimir em outros termos esta afirmação de Zich, diremos que não faz diferença o fato da cena ser ou não uma construção, como também não faz diferença se ela for uma parte do Teatro Nacional, um campo limitado por um bosque, algumas tábuas colocadas sobre barris, ou ainda um canto da praça do mercado, rodeado de espectadores: o que importa realmente é que a cena do Teatro Nacional possa representar um campo, ou que o campo de um teatro rural represente claramente uma praça, ou que o canto da praça do mercado, ocupado pelo teatro, represente o interior de um albergue, etc. O próprio Zich, é claro, não nega a ordenação arquitetônica da

* Copyright © 1940 by Jindrich Honzl. Artigo publicado em *Slovo a Slovesnost, 6*(4), 1940. Traduzido da versão francesa, *La mobilité du signe théâtral,* in *Travail Théâtral,* 4:6-20, jun.-set. 1971.

cena. Quando fala de cena, refere-se à cena de um teatro construído de verdade. Mas, contudo, de suas próprias explicações poder-se-ia extrair, como corolário, a noção da independência da função representativa da cena, em relação à sua ordenação arquitetônica.

Entretanto, igualmente por analogia, poderemos deduzir que a função representativa da cena, tomada como exemplo, aplica-se, do mesmo modo, aos outros aspectos do fenômeno teatral. A cena é normalmente uma construção, mas não é absolutamente a sua disposição arquitetural que lhe confere a realidade de cena, mas sim o fato de que ela *representa* o local da ação dramática. A mesma coisa se pode dizer do ator: o ator é normalmente um *homem* que fala e se desloca em cena, mas a essência do ator não é ser ele um homem que fala e se desloca em cena, mas sim o fato de que este homem *representa* alguém, isto é: *"significa" uma personagem.* O fato dele ser homem não tem a menor importância. Poderia bem ser um pedaço de pau. Se esse pedaço de pau executa movimentos e se alguém acompanha seus movimentos com palavras, ele se torna então um ator, isto é: pode representar uma personagem dramática.

Já que livramos o conceito de "cena" das suas limitações arquiteturais, poderemos igualmente desembaraçar o conceito de ator dos limites que nos constrangem a ver o ator como um homem que representa uma personagem. Se qualquer realidade pode assumir esta função, o ator não é necessariamente um homem, pode ser um boneco de madeira (marionete), ou uma máquina (por exemplo, os teatros mecânicos de Lissitzky, de Schlemmer, de Kiesler), ou até um objeto (teatro publicitário das cooperativas de compra na Bélgica, onde as personagens são representadas por um rolo de fazenda, uma pata de aranha, um moedor de café, etc.).

No entanto, se apenas uma voz consegue representar uma personagem, o ator será unicamente esta voz, que pode se fazer ouvir das coxias ou pelas caixas de som. No *Fausto* de Goethe, temos um ator desse tipo: no prólogo, Deus aparece comumente, nas versões locais, sob a forma de uma simples voz. Enfim, nas peças radiofônicas, a voz e o som representam não somente personagens dramáticas, como também todos os outros fenômenos do teatro: cena, cenário, acessórios, iluminação. O rádio utiliza, para tudo isso, signos sonoros. Pode-se falar de cenário acústico (escritório sugerido pelo ruído das máquinas de escrever, mina de carvão, pelo ronco das perfuradoras e pelo ranger dos vagonetes, etc.). Um copo é sugerido pelo ruído do vinho sendo derramado ou pelo tilintar de dois copos que se entrechocam, etc.

Logicamente, no que concerne às personagens, O. Zich se restringe ao aspecto convencional do fenômeno teatral. Ele só fala do "drama ou da ópera, que são representados num teatro". Só pensa nos atores que atuam nos nossos palcos, e nos cantores que neles se apresentam. Mas tendo Zich admitido que a cena não permanece encerrada na sua arquitetura, todos os outros fatores do fenômeno teatral se precipitam pela brecha assim aberta: a personagem, ligada até então à mímica do homem, a mensagem do autor, que até agora se limitava à "palavra", etc. e descobrimos com estupefação que o espaço cênico não é necessariamente um espaço, mas que o som pode também representar uma cena, a música constitui um evento, o cenário, mensagem, etc.

Examinemos primeiramente a cena e os signos que a sugerem. Admitimos que a cena pode ser representada por uma realidade espacial qualquer, que uma construção, um canto da praça rodeado de espectadores, um prado, um salão de albergue, etc. podem muito bem cumprir a função de cena. Mas a cena, que é espaço, não é necessariamente indicada por um espaço. Há pouco citamos o exemplo da cena radiofônica (escritório, mina de carvão), sugerida pelas sonoridades, mas poderíamos citar exemplos extraídos de nossas peças, onde o som se transforma em cena. Na última cena de *O Cerejal,* de Tchecov, é justamente esse cerejal que assume o papel principal. Ele está em cena, mas nós não o vemos; a indicação não é espacial, mas sonora: o ruído das machadadas que abatem as árvores no último ato. O autor e o diretor podem, pois, sugerir a cena através deste fenômeno sonoro, que corresponde melhor às suas intenções, que estabelece do modo mais eficaz possível o contato entre autor e diretor, de um lado, e público, do outro.

Tais constatações, longe de constituírem meras deduções científicas, decorrem da observação e da apreciação do trabalho concreto do artista. Assim como Zich, queremos que a explicação científica da cena — definindo-a apropriadamente como uma realidade que sugere um local dramático — não vá ao ponto de extrair dessa definição as conseqüências que permitiriam ir mais além de uma concepção tradicional da cena. Para Zich, a cena faz sempre parte de um teatro, de uma arquitetura teatral, "onde são representados o drama e a ópera". É precisamente o trabalho concreto do artista que nos faz penetrar até onde a reflexão científica não ousara ainda se aventurar, apesar de nos haver indicado o caminho. Nós assistimos precisamente o teatro moderno libertar a cena dos dados arquiteturais constantes.

As experiências teatrais cubo-futuristas atraíram a nossa atenção para outras cenas, outros teatros além daqueles construídos para os balês

do czar, para a alta sociedade desfilando nos camarotes e para as atividades culturais dos amadores pequeno-burgueses. Elas nos revelaram os teatros de rua, a teatralidade cativante de um campo de esportes, o admirável movimento teatral dos guindastes de um porto; etc. Mas descobrimos também as cenas dos teatros primitivos, as barracas dos anunciantes de feira, as peças para crianças, as pantomimas de circo, os teatros de cabaré dos atores ambulantes, os espetáculos dos vilarejos com máscaras, etc.

A cena podia ser criada em qualquer lugar; não existia mais lugar que não pudesse motivar a imaginação teatral.

Os outros procedimentos utilizados pelo fenômeno teatral foram liberados ao mesmo tempo que a cena. Os cenários, armações recobertas de telas pintadas, escaparam também a esta maldição. No teatro estilizado (*Théâtre d'Art* na França, experimentos de Fuchs e Appia na Alemanha*, Companheiros do Drama Novo na Rússia e Kvapil na Boêmia) continuava-se ainda a utilizar signos cenográficos que poderiam ser classificados como metonímias cenográficas. Uma ogiva gótica representava toda uma igreja (*L'annonce faite à Marie,* direção de Kvapil), um chão verde significava um campo de batalha (ciclo de Shakespeare, também de Kvapil), armas inglesas sobre uma cortina de seda bastavam para designar uma cena numa sala do palácio (mesmo ciclo). Assim, uma parte representava um todo; mas uma parte podia significar ao mesmo tempo vários todos; uma coluna veneziana e uma escada eram suficientes para ilustrar todas as cenas de *O mercador de Veneza,* com exceção das cenas na casa de Portia, na de Shylock e no jardim. A coluna e a escada serviam de cenário para a rua, o porto, a praça, assim como também para a corte de justiça. O cenário indicativo de uma direção estilizada buscava sempre, tanto quanto possível, meios unívocos. A coluna veneziana, naturalmente, podia sem nenhum inconveniente ser colocada tanto numa praça como numa rua ou na arquitetura interior de uma moradia, mas essa coluna significava sempre uma construção veneziana e nada além dessa construção, da qual constituía um elemento. Com o teatro cubo-futurista, vemos aparecer em cena novos materiais, e objetos nunca antes estilizados assumirem diversas funções representativas. Com o construtivismo russo, podemos ver, representados por uma armação de ripas, um pátio de fábrica, um pavilhão de jardineiro, um campo de aveia, um moinho. Que parte ou que particularidade desta armação assumia então

* Erro do autor. Adolphe Appia nunca trabalhou na Alemanha, segundo consta na versão francesa deste artigo.

as funções representativas? Não era a cor, nem um arranjo de cores, já que as armações eram de madeira crua, não pintada, ou de uma única cor. O construtivismo excluiu da cena todo signo pintado ou colorido (pelo menos o construtivismo de Popova e Meyerhold). Entretanto, freqüentemente a mera forma da armação não bastava para criar signos. A armação de Meyerhold para *A morte de Tarelkine* era uma simples caixa de ripas e um conjunto de sarrafos formando um círculo que se projetava para frente. Isto podia evocar muitas coisas, mas nada muito preciso. O conjunto lembrava mais uma tábua de cortar carne, mas também podia muito bem significar uma janela redonda, uma jaula arredondada, um imenso espelho, uma vez que o que saltava aos olhos era principalmente o aspecto circular. Sendo, porém, a circularidade tão rica de significações possíveis, este objeto circular podia ser o signo de muitas coisas. Que elementos da estrutura cênica, pois, a não ser a cor e a forma, podem preencher uma função significante? Há mais de quinze anos, escrevi um artigo sobre a montagem de *Giroflé-Giroflá,* dirigida por Tairov, onde eu colocava mais ou menos o seguinte: nós não sabemos o que significam os elementos dispostos em cena, enquanto o ator não os utiliza, sentando-se, balançando-se ou subindo sobre eles. É só no momento em que Giroflé e Marasquin vêm sentar-se, que nós reconhecemos o "banco dos namorados", dissimulado na sombra de um parque. Mas durante a ária, ele oscila tal qual um bote sobre um lago tranqüilo, embalado pelo ritmo dos remos. O mesmo elemento é tomado de assalto pelos piratas, e vemos então, pelo modo com que os atores transportam o peso do corpo de uma perna para a outra, que se trata do convés de um navio, mais precisamente: os degraus que conduzem ao posto do timoneiro. A função significante do cenário e dos elementos é determinada somente pelos gestos dos atores ou pelo modo como eles os utilizam: mas mesmo assim, essa função não seria unívoca.

Vamos retomar o exemplo da armação de Popova para *A morte de Tarelkine,* dirigida por Meyerhold. Somente ao vermos o ator percorrendo a armação circular, à maneira de um prisioneiro e segurando os sarrafos como se fossem grades, é que podemos determinar a função representativa desse elemento cênico: trata-se de uma prisão. Todavia, conservamos na mente todas as associações de forma que se produziram ao primeiro golpe de vista. A noção de "tábua de cortar carne", ligada à noção de "prisão", graças à sua polarização recíproca, adquirem novas significações.

Se examinarmos os dispositivos de outros espetáculos de Meyerhold, veremos freqüentemente um vago conjunto de superfícies suspensas, de

escadas e de móveis. Os detratores dessas montagens teatrais e dessas construções falaram com freqüência de "cenário abstrato", enquanto, para Meyerhold, e para seus cenógrafos, não se tratava absolutamente de cenário abstrato. As armações cênicas assumiam, no palco, tarefas e funções totalmente concretas. Não sendo determinadas nem por sua forma nem por sua cor, elas se tornavam signos em função somente dos movimentos do ator. Pode-se dizer que forma e cor não possuíam função representativa e que esta só aparecia no momento em que o ator atuava sobre a armação, sobre o soalho despido, sobre as superfícies suspensas, sobre as escadas, sobre os planos inclinados, etc.

Contudo, esta constatação não põe ainda ponto final a nosso exame das modificações sofridas no palco pelos signos cenográficos. A estrutura de signos que constitui o fenômeno teatral deve manter seu equilíbrio em cada situação, propícia ou não.

Se os pontos de apoio da estrutura são de uma solidez à toda prova, as modificações que se produzem na sua trama complexa se compensam sem mudanças notáveis. Porém, se excluirmos uma de suas bases, será indispensável introduzir modificações fundamentais no traçado de toda a estrutura. Um bom exemplo de imobilismo estrutural nos é fornecido pelos teatros de tradição secular, tais como o Nô japonês, o teatro Kabuki, de tradição mais recente, o teatro tradicional chinês, o nosso teatro de marionetes, o teatro folclórico, o teatro dos primitivos, etc. A solidez da estrutura faz com que os signos teatrais envolvam significações complexas. A estabilização dos signos aumenta seu potencial de significação e de relações. No teatro chinês, cada passo de um ator encerra um sentido, cada movimento da mão significa um convite particular, um passo em direção à saída de cena do lado esquerdo significa "a volta" e esse passo adquire uma nova significação a cada situação. Esse passo poderia sugerir um campo de batalha, onde reaparece o herói ferido, assim como a força do desejo que mergulha o amante em suas recordações.

Consideremos igualmente o exemplo do nosso teatro de marionetes, em que a entrada das marionetes se "lexicalizou" em signos. A entrada por cima significa "aparição repentina", o desaparecimento por baixo significa "morte" ou "viagem ao inferno", etc. Se soubermos apreciar a riqueza significante do fenômeno teatral, constataremos que a imutabilidade das bases da estrutura não empobrece necessariamente a expressão; pois, no interior da estrutura tradicional podem se criar mutações mais finas e matizadas. O espectador é sensível a toda vibração da trama desenrolada, por mais fraca que ela seja. Contudo, faz-se

necessário mostrar a todos aqueles que querem tomar os teatros tradicionais como modelos, opondo-os à inquietação constante dos artistas amantes da novidade, que são justamente essas mudanças no interior de uma estrutura que suscitam impressões no espectador. Quanto mais sólida é a trama, mais delicados são os fios que desenham no tecido os assuntos e os arabescos cuja beleza nos deixa maravilhados.

Acrescentarei a essas afirmações uma citação extraída do *Teatro popular* de Bogatyrev: "O que é mais impressionante, no público do teatro popular, é que ele não busca essencialmente numa peça a novidade do seu conteúdo; ano após ano ele gosta de rever os velhos dramas do Natal e da Páscoa... O espectador vê essas peças com um vivíssimo interesse, apesar de conhecê-las quase de cor. É aí que reside a diferença fundamental entre o espectador do teatro popular e o freqüentador médio de nossos teatros. Uma vez que o espectador do teatro popular conhece perfeitamente o conteúdo da peça representada, não pode ser surpreendido pela novidade do desenvolvimento da trama, novidade que tem um papel tão essencial em nossos espetáculos. Eis aí por que o *espetáculo popular repousa inteiramente no refinamento dos detalhes*".

A arte é constantemente dominada pela tendência de pesquisar a liberdade de expressão e de recursos. O teatro fruto da revolta cubo-futurista, reclamando "ar fresco", adquiriu muitos recursos e perdeu outros tantos. O construtivismo russo desembaraçou a cena dos cenários, dos bastidores, das frisas, dos panos de fundo. A cena perdeu assim a faculdade de situar a ação através de signos pintados criando um interior ou um exterior. Mas esta limitação não foi a única. Os diretores abandonaram não só os cenários, as perspectivas, os bastidores, as frisas, mas também a cena, despojada após a sua revolta. Rejeitaram igualmente as cinco superfícies que delimitavam o espaço visível diante do espectador. Outros diretores que se seguiram (Okhlopkov, projeto de teatro de Gropius) simplesmente suprimiram a cena; ou, mais exatamente, colocaram a cena no meio dos espectadores, de tal modo que qualquer zona livre, pela frente, por baixo, por cima ou por trás do público, pudesse constituir uma cena. Todos esses preciosos e dispendiosos mecanismos, tão bem manejados que, a uma simples indicação do diretor, faziam com que descessem por cordas, qualquer peça de mobiliário, cenário ou armação, acessório ou ator, ou, então, que um cenário inteiro desse meia volta, toda uma cena preparada previamente deslizasse para dentro do palco e espaços inteiramente equipados surgissem do alto, foram, pois, abandonados a sua triste sorte. O mágico da cena foi dè chofre privado de todos os artifícios que lhe permitiam preparar seus "números". Nada

mais lhe restava além das mãos vazias. Representar ou sugerir a localização de um drama tornou-se-lhe tanto mais difícil, na medida em que uma série de recursos convencionais, sancionados por uma longa tradição de entendimento entre a cena e o espectador, foram varridos de um só golpe.

Além disso, situar a cena no meio dos espectadores era se privar de toda possibilidade de construir signos através do cenário. Uma cena assim concebida não pode nem mesmo utilizar armações, cujas funções representativas, mesmo sendo mais vagas que as do cenário propriamente dito, permitem pelo menos situar e articular o espaço cênico por meio de escadas, superfícies diversamente dispostas, planos inclinados, móveis, mecanismos, etc. Dentre todos os mecanismos cênicos, o teatro de Cetnerovic e Okhlopkov conservava apenas a superfície do soalho, à qual se acrescentavam o ator, a luz e o som.

A estrutura teatral, assim abalada em seus fundamentos, deve se adaptar instantaneamente a novas condições. Num organismo vivo, se um músculo em correlação com outros músculos se acha atrofiado, sua função (levantar o antebraço, por exemplo) será assumida por outros músculos que tenham relação com ele. A função do teatro, que consiste em situar um drama no espaço (sugerir uma praça de vilarejo ou um bar, representar um cemitério ou uma sala de banquete), cabe necessariamente à cena. Uma cena com cenário a preenche tanto quanto uma cena com armações, e um teatro cuja cena é vista de longe deve preenchê-la tanto quanto um teatro cuja cena se situa no meio dos espectadores. Os signos escolhidos para atingir os espectadores tendem sempre a uma determinação do espaço. Entretanto, é nessa determinação que reside sua estabilidade. Para o resto, os signos conservam toda a mobilidade possível. O fato de que os signos devam determinar a espacialidade da ação não os obriga absolutamente a serem signos espaciais. Já vimos que o espaço pode ser indicado por um signo sonoro bem como por um signo luminoso. Em um teatro de arena as possibilidades de situar objetos, móveis importantes ou cenários são muito limitadas. Se a cena construtivista se prende sobretudo aos gestos do ator, o teatro de arena muitas vezes depende exclusivamente do ator. Deste modo, vemos no trabalho de Okhlopkov toda uma série de exemplos que nos mostram o ator preenchendo a função de signo de espacialidade. Ele não é apenas ator-cenário, ator-armação, mas também ator-móvel, ator-acessório.

Exemplo: o "ator-oceano" criado por Okhlopkov. Um jovem caracterizado de modo neutro (vestimenta azul "invisível" e o rosto coberto por uma máscara azul) agita um véu azul-esverdeado preso ao chão a seu

lado: as ondulações deste véu sugerem as ondas do mar. O ator-móvel: dois atores vestidos de modo "invisível" se ajoelham um na frente do outro, segurando as quatro pontas de uma toalha retangular. O ator-cenário: ao lado de um ator fazendo o papel de capitão, um outro ator vestido de azul segura o cabo de uma sirena de navio, esperando que o capitão o abaixe para assinalar sua passagem aos outros navios.

Aí estão, pois, três exemplos característicos da transferência de funções cênicas aos atores. Poderíamos citar outros exemplos ainda mais interessantes: atores sugerindo, por exemplo, uma tempestade de neve. Sabemos que, no teatro, pode-se sugerir uma tempestade graças a diferentes trucagens sonoras. Em um trabalho de Okhlopkov, é um cortejo carnavalesco que irrompe em cena. Os rapazes e moças — atores mais uma vez vestidos de azul — jogam uns nos outros punhados de confetes assobiando e gritando. Esta metáfora da tempestade (multidão carnavalesca), empregada por Okhlopkov numa montagem dos *Aristocratas,* não era absolutamente uma ação, nem um efeito cênico, mas era sim um cenário espacial que servia para situar a ação. Era o signo da tempestade.

Qualquer conhecedor de teatro constatará imediatamente a analogia entre tais procedimentos de direção e os hábitos do teatro chinês ou japonês tradicional. O teatro chinês possui uma cena rudimentar e as indicações espaciais são transpostas para os outros elementos da cena. Lá também existem "homem invisíveis" (de preto) que ajudam a transformar a cena, por exemplo, cobrindo com um lençol preto os combatentes mortos no campo da honra. O campo de batalha, assim, desaparece, e a ação pode prosseguir em outro lugar. A cena japonesa utiliza igualmente, para as indicações espaciais, todos os meios de expressão do teatro. Nela tampouco é indispensável que um espaço seja significado por um espaço, um som por um som, uma luz por uma luz, um ato humano pelo movimento de um ator, etc. Nela também acontece "vermos sons" ou "ouvirmos um imenso campo", assim como a simples percepção do traje de um ator pode nos informar tudo o que, no teatro europeu, ficamos sabendo por intermédio das palavras. Vejamos um exemplo do teatro japonês que nos ilustra essa substituição de meios.

"Yransuke abandona o castelo sitiado. Ele caminha para a frente do palco.

"De repente é levantado o cenário do fundo, que representa a porta do castelo em tamanho natural. Um segundo cenário aparece: a porta é menor; o ator se distanciou do castelo.

"Yransuke prossegue seu caminho. Sobre o pano de fundo cai uma cortina verde-escura. Yransuke perdeu de vista o castelo.

"Mais alguns passos. Yransuke penetra no caminho de flores. Esse novo distanciamento é sugerido pelo *samizen,* espécie de mandolina japonesa, que soa fora de cena.

"Portanto, primeiro afastamento: *um passo no espaço.*

"Segundo afastamento: *mudança do pano de fundo.*

"Terceiro afastamento: signo convencional (uma cortina) que anula a visão do cenário.

"Quarto afastamento: *som.*"

A alternância dos diferentes meios de expressão, sugerindo sucessivamente a mesma função, é interpretada aqui como a progressão do mesmo comportamento: a caminhada de Yransuke, seu afastamento do castelo.

Do mesmo modo, poderíamos interpretar, nesse caso, o passo do ator que se distancia do pano de fundo como tendo uma função espacializante. O diretor "pinta" por meio dos passos do ator ou do som da mandolina. A cada vez, ele situa a ação por intermédio de um meio diferente. Podemos ainda imaginar outras interpretações: a mudança dos panos de fundo (portas do castelo) poderia ser o equivalente pictórico de uma mensagem do autor que, traduzida em palavras, diria: "Eu saí do castelo". Igualmente, o som plangente do *samizen* seria o substituto da expressão: "Eu me encontro numa imensidão inóspita". Mas mesmo buscando outras interpretações, não chegaríamos ainda à essência das coisas. Não saberíamos decidir quais as fundamentais, nem negar às outras toda e qualquer autenticidade.

Não vamos, porém, supor que esta transformabilidade dos meios de expressão do teatro seja própria do teatro chinês ou japonês, ou ainda de um inovador russo de 1935. Poderíamos encontrar exemplos análogos em inúmeros espetáculos tchecos: penso, por exemplo, na minha própria direção de *O mestre e o discípulo,* de Vancura, realizada em colaboração com o pintor Jindrich Styrsky no Teatro Municipal de Brno em 1930.

A cena IV de *O mestre e o discípulo* situa-se nas proximidades de uma cidadezinha. A função de localizar o espaço foi confiada a uma máscara. Mas esta máscara, em vez de cobrir o rosto de um ator, foi colocada diretamente em cena, como signo de localização. A máscara, cuja parte inferior estava dissimulada por um lenço (de modo a evocar o

rosto de um bandido das estradas), era projetada sobre uma vasta superfície horizontal circular. Este rosto ameaçador, com a testa coberta pelo chapéu, balançava-se sobre a cena e projetava uma sombra no cenário, no lugar em que o espectador vê normalmente nuvens desfilando no céu.

Craças à *transferência,* a máscara do ator adquire, pois, uma nova significação.

Contudo, nesta mesma peça, a máscara do ator, ampliada e projetada sobre a cena, assumia igualmente uma outra função: esse fragmento de cenário tornava-se ator (cena III). Jan, o discípulo que vegeta em sua terra natal como numa prisão, defende obstinadamente o seu objetivo: a fuga daquele lugar. Ele o defende contra as censuras de sua tia e os avisos de seu mestre. Através das paredes da sua casa, ela procura desesperadamente "o abismo do mundo, radioso, cintilante" que se abre diante de seus olhos. Ele toma a sua decisão durante o longo monólogo da cena III.

Mergulhando a cena na obscuridade quase total, apagando assim a imagem do ator, nós quisemos criar a impressão de que as palavras do ator saíam diretamente desta máscara ampliada, cujos olhos pareciam tenazmente fixados sobre o alvo tão desejado.

O desdobramento surgido da projeção da máscara, que aparece, além disso, como máscara mesmo em cena, foi também utilizado na montagem do *Carrasco do Peru* (Ribemont-Dessaignes) em 1929.

Em *Les mamelles de Tirésias* (1927), substituímos uma imagem do cenário pelas palavras do poeta: os atores figuravam as letras que se deslocavam em cena, formando a cada vez um novo verso.

Na montagem do *Matusalém* de Goll (1927), os acessórios (pão, garrafas, etc.) intervinham na peça tal qual atores revoltados contra Matusalém.

Poder-se-iam assim citar quantidades de exemplos desta particularidade do signo teatral, que é de intercambiar os materiais, de passar de um aspecto para outro, de animar uma coisa inanimada, de passar do campo acústico para o campo visual, etc.

Como já dissemos, é impossível, no teatro, determinar definitivamente se aquilo que chamamos comumente de gesto (do ator) não será executado por um elemento cênico, assim como não se pode prever se o que é fenômeno pictórico não será confiado à música.

De fato, é essa transformabilidade do signo teatral que constitui seu caráter específico. É graças a ele que se explica a transformabilidade da estrutura teatral.

Ora, a principal dificuldade de definição do fato teatral reside nesta mesma transformabilidade. As definições normalmente reduzem o teatro ao âmbito de nossos espetáculos tradicionais (dramáticos ou líricos) ou então o ampliam ao ponto de fazê-lo perder toda significação.

Através da mobilidade do signo teatral, poderemos dissipar uma outra confusão teórica, que nos impede de distinguir claramente aquilo que constitui o elemento central, essencial do fenômeno teatral. Se respondermos que é o próprio texto, teremos razão no que concerne a inúmeras formas de teatro. Mas não estaremos assim atingindo a essência do teatro em muitas de suas formas históricas, pois em vários casos não se pode considerar o texto como matriz do teatro. Constatamos, no teatro de tema inteiramente livre ou mesmo desprovido de tema (comédias italianas improvisadas), que igualmente o dramaturgo ou o texto são suscetíveis de mutações como as evocadas há pouco. Do mesmo modo, não podemos considerar como absolutamente verdadeira a idéia de que o suporte principal do teatro seja o ator. Basta que nos lembremos da distribuição "estática" dos atores em cena, tal como é praticada em muitos estilos teatrais, em que se vê um diálogo recitado de maneira hierática (Teatro de Arte, teatro alemão estilizado, Meyerhold), ou o ator reduzido à condição de marionete, executando movimentos esquemáticos (o ator como acessório ou elemento do cenário). E se um diretor atual pretende ele mesmo ser o centro da criação teatral, nós poderemos admitir a hipótese, mas unicamente nos casos que ele nos apresentar e de modo algum no caso do teatro antigo onde não existia diretor.

Com isso, não provamos absolutamente que o autor, o texto, o ator ou o diretor sejam fatores secundários ou contingentes na determinação do equilíbrio da estrutura teatral. Queremos simplesmente mostrar que cada período da história atualiza um elemento diferente do fenômeno teatral, e que a energia criadora deste ou daquele fator pode substituir ou anular o resto sem, com isso, lucrar em eficácia teatral. Poder-se-ia também demonstrar que certas épocas exigem uma reformulação deste gênero no equilíbrio da estrutura: há e houve teatro sem atores ou sem grandes atores; há e houve teatro sem diretor. Contudo, se visualizarmos com mais cuidado a questão, veremos que a função do ator sempre esteve presente, mesmo quando metamorfoseada ou disfarçada em outras funções; do mesmo modo, admite-se que aquilo que se chama potência

orgânica do diretor esteve presente em todas as épocas do teatro, mesmo quando faltava a presença do diretor.

Esta curiosa contradição (o ator participando do espetáculo, mesmo num teatro sem atores; o texto, parte essencial do teatro, mesmo num teatro "sem palavras"; a "função cenográfica" presente mesmo num teatro sem cenário), esta contradição é, pois, legitimada pela natureza específica do signo teatral, da estrutura teatral e do material teatral. Creio haver descrito um número suficiente de exemplos da transformabilidade do signo teatral, que passa de um material a outro com uma liberdade que não se encontra em nenhuma outra arte. Obviamente não existe música sem som, poesia sem palavras, pintura sem cor e escultura sem matéria. Ou mais precisamente: a pintura não é pintura se pintamos com palavras em vez de cores, a música não é música se a harmonia é de matérias em vez de sons, etc. Naturalmente existem casos em que o artista toma emprestado seus meios de expressão de outros domínios da arte, quando seu próprio material não lhe permite exprimir-se com bastante intensidade, a exemplo do que acontece no final da Nona Sinfonia de Beethoven, em que a expressão musical atinge um momento culminante, devendo impressionar o ouvinte a tal ponto que o som não é mais suficiente e só a *palavra* o alcança. No campo da poesia poderíamos recorrer ao exemplo dos *Calligrammes* de Apollinaire, ou então aos "poemas de quadros", descobertos na Boêmia; assim como existem em pintura exemplos análogos (o cubismo pintando fragmentos de jornal ou de cartazes, etc.). Entretanto, tais exemplos não deixam de ser exceções que confirmam a regra da imutabilidade do material em cada uma dessas artes. Enquanto no teatro, como vimos, a transformabilidade é a regra, e é este o seu caráter específico.

Nesse aspecto se baseiam muitas teorias do teatro, que procuram organizar, ou então unificar, a pluralidade do material, dos meios e dos procedimentos do teatro. A teoria mais conhecida é certamente a de Wagner, que concebe o teatro como uma "arte total" (*Gesamtkunstwerk*), teoria retomada recentemente pelo diretor E. F. Burian.

A "arte total" organiza a pluralidade dos meios, de modo que o seu resultado seja unificado, e o efeito produzido seja um "efeito total". A personagem do drama está, assim, presente não só em cena, mas também na orquestra. Seu estado de espírito, sua evolução, seu destino nos são perceptíveis não somente por intermédio das palavras, dos eventos que se passam em cena, mas também por intermédio dos sons que ouvimos. Trata-se, pois, de um paralelismo entre o fluxo musical, a atuação do ator, as palavras, o cenário, os acessórios, a luz e todo o resto.

Em *Parsifal* Wagner não se contenta em situar a ação através de um cenário: paisagem de primavera em cena; a orquestra também descreve essa paisagem. O autor de *O anel dos Nibelungen* situa um acessório de diferentes maneiras: mostra em cena a espada de Siegfried, projeta sobre ela um facho luminoso, e faz a orquestra tocar o resplandecente tema musical da espada. Uma personagem de Wagner sempre entra em cena não só sob o seu aspecto de ator, mas também sob o de tema musical. Uma ação da personagem repercute na orquestra (...) e a pompa dos figurinos e dos cenários que acolhem os hóspedes de Wartburg também é duplamente mostrada... A todo momento, podemos constatar a confirmação do princípio da concordância que reúne vários meios teatrais, no sentido em que os conduz paralelamente uns aos outros.

Esse princípio da "arte total" subentende que a potência do efeito teatral, isto é, a intensidade da impressão sentida pelo espectador, é função direta da quantidade de percepção que se derrama ao mesmo tempo sobre os sentidos e sobre o espírito do espectador. A tarefa do artista de teatro — no sentido wagneriano — é, pois, levar os diversos meios teatrais a produzirem impressões do mesmo tipo.

Essa teoria, por conseguinte, não reconhece as mutações do signo teatral, que se serve a cada momento de um material diferente; em contraposição, a teoria do *Gesamtkunstwerk* afirma implicitamente que não existe um material específico, único, teatral, mas que há muitas espécies de materiais, e que é necessário justapô-los. Não se trata, a bem dizer, de uma arte teatral, mas da concorrência de vários meios, a música, o texto, o ator, o cenário, o acessório, a luz, para produzir uma arte teatral. A arte teatral, portanto, não pode existir em si; ela só existe como uma manifestação concordante da música, da poesia, da pintura, da arquitetura, da comédia, etc. Ela aparece como o resultado de uma combinação das outras artes.

Ora, no que se refere ao espectador, à psicologia da percepção, essa teoria, na minha opinião, não se sustenta. Em primeiro lugar, trata-se de saber se o espectador percebe ao mesmo tempo e com a mesma intensidade os signos acústicos e visuais, ou se a sua percepção se concentra sobre um único aspecto. Para decidir a questão, devemos nos lembrar que se trata de uma percepção de *signos artísticos,* isto é, um caso particular da percepção. Se o espírito do espectador deve se concentrar para atingir o valor significante de uma realidade qualquer, poder-se-ia supor, sem margem de erro, que ele se concentra também sobre uma determinada espécie de percepções, percepções visuais ou percepções acústicas. Porém, mesmo se uma atenção muito concentrada permitir ao

mesmo tempo as percepções visual e acústica, não será certamente o caso de uma soma de impressões, mas de uma relação particular entre essas duas ordens de percepções, de uma *polarização dessas percepções*.

Afinal de contas há muita gente que vai ao teatro para escutar a música, o poeta, para ver um ator, etc. Mas mesmo as pessoas sem interesse particular se surpreendem ora escutando a música, ora observando um ator, ora vivendo o encantamento de um poema. Eu diria que quase todos os espectadores no teatro percebem dessa maneira; ao mesmo tempo, o interesse do espectador passa de uma a outra realidade, não ao acaso, mas ao sabor de um processo calculado. Observemos o público no teatro: todo o mundo dirige os olhos para o mesmo lugar, experimenta o mesmo interesse por um ator num dado momento, ou por um efeito de cenografia, num outro momento. A psicologia da percepção, por conseguinte, desmente os princípios da teoria wagneriana da "arte total".

Mas essa teoria tampouco se sustenta diante da evolução da arte teatral que evoquei utilizando alguns exemplos.

Existiu uma arte teatral sem música, existiram teatros sem cenário, os diretores inventaram um teatro sem atores e desprovido até do que se chamaria uma ação teatral. Todavia, essas manifestações não deixavam nenhum lugar vazio na alma do espectador. Se for verdade que a arte teatral é uma reunião de diferentes artes, não se poderia qualificar de "fenômeno teatral" o espetáculo constituído por um ator atuando sozinho, um ator privado de teatro, de texto, de música, de cenário, etc. Contudo, devemos considerar como fenômeno teatral a pantomima, cujos meios de expressão, sobre o picadeiro vazio do circo, residem unicamente no gesto do ator. Inúmeros exemplos provam que os gestos do ator são suficientes para entusiasmar o espectador (palhaços célebres, tais como Grock, Fratellini, etc.).

A meu ver, a teoria wagneriana, ao invés de revelar, dissimula a essência do teatro. Ela distribui, ao redor da arte do teatro, tantas outras artes que o próprio fato teatral se esvai e desaparece no meio delas. E ficamos sem saber onde procurá-lo...

Não é nosso interesse, porém, reavivar a controvérsia em torno do *Gesamtkunstwerk*. Pretendi apenas tomar um exemplo-tipo das imprecisões que surgem sempre que nos negamos a pensar claramente nessa particularidade do material e dos meios do fenômeno teatral, de que venho falando. Em torno dessa controvérsia, eu poderia citar outras teorias que são motivo de confusões análogas, pelo fato de que seus

autores não puderam ou não quiseram compreender o caráter particular do material teatral. O que fizeram não passou de uma aplicação um pouco superficial à arte teatral da situação que reina na poesia, na música, na pintura, etc.

Tendo abordado minha explicação com uma citação de Zich, gostaria, para concluir, de voltar à sua teoria. É preciso observar que o próprio Zich, no começo da sua *Estética da arte dramática,* não chega a dar uma definição satisfatória da arte teatral. Apesar de não ser absolutamente um partidário da *Gesamtkunstwerk,* ele não ousa, contudo, proclamar sem reservas que a arte dramática é "uma única arte e não uma fusão de várias artes". Segundo Zich, o caráter específico da unidade do teatro é a união de "dois elementos concomitantes, indissociáveis e sugestivos, de essência heterogênea, o elemento visual e o elemento acústico".

Pois bem, nem mesmo essa "combinação" nos impediria de continuar a procurar a unidade da arte teatral e de afirmar que ela é una e indivisível. A dualidade do material (procedimentos visuais e procedimentos acústicos) não destrói a unidade da essência do teatro.

Acontece que, se em cena o visual e o acústico substituem-se um ao outro, um dos componentes passa para o plano do inconsciente: significação do diálogo recobre, para o espectador, a percepção da atuação e dos gestos do ator, do cenário, da luz, etc. ou então ao contrário, a atuação do ator desvia para o inconsciente a percepção auditiva (palavras, música, ruído, etc.).

Entre outras coisas, podemos observar que o filme mudo era às vezes chamado de *teatro* visual, e que uma peça radiofônica poderia ser chamada de *teatro* acústico. A especificidade da arte teatral não reside, pois, absolutamente na divisão dos meios em visual e acústico. É preciso procurar a essência em outra direção.

Creio que, ao analisarmos a transformabilidade do signo teatral, abordamos um ponto que permitirá pôr à prova os fundamentos de muitas definições do teatro, além de constatar em que medida correspondem a elas os gêneros novos e os gêneros tradicionais, nascidos no seio de estruturas sociais diversas, em épocas diversas, sob a influência de personalidades diversas (atores ou autores), com a evolução da técnica, etc. Acreditamos assim revitalizar essa velha teoria que coloca a essência do teatro na *ação.*

Examinadas as coisas sob esse ângulo, não veremos mais como eternamente distintas a teatralidade da personagem, a do lugar e a da ação; a relação entre esses três elementos do drama não nos aparecerá mais como a relação de três *teatralidades independentes* que se desenvolveriam paralelamente sem se reunir, somando-se numa *arte teatral coletiva* tanto mais eficaz quanto maior for o número de artes independentes que entrarem na sua constituição. Constataremos a fragilidade da teoria sobre a "independência relativa da imagem cênica" em relação ao todo teatral, teoria que "chega até a afirmar que a imagem cênica (o local dramático) não é um elemento essencial da obra dramática, pela simples razão de que é possível reduzir a extrema riqueza dessa imagem a um simples espaço delimitado unicamente pela arquitetura" (Zich, p. 45).

A ação — a essência mesma da arte dramática — aciona a palavra, o ator, o figurino, o cenário e a música, na medida em que os reconhecemos como condutores de uma corrente única, que os atravessa, passando de um para o outro ou por todos ao mesmo tempo. Desenvolvemos a comparação, acrescentando que esta corrente (ação dramática) não passa pelo condutor de resistência mais fraca (a ação dramática não está eternamente concentrada na atuação do ator), mas que o fenômeno teatral nasce justamente no momento em que se acha dominada a resistência que este ou aquele meio teatral opõe à expressão (efeitos particulares que se criam quando a ação está concentrada unicamente na palavra, num gesto do ator, ou num ruído dos bastidores, etc.), assim como um filamento elétrico brilha em função da resistência que opõe à corrente.

Certamente, podemos falar da não-participação relativa do local (cenário e cena) no drama. No entanto, não podemos considerá-la como uma propriedade constante de cada local teatral mas sim como própria a uma *determinada forma de teatro,* a um determinado gênero de drama, a um determinado método criador do diretor. No teatro elizabetano, os locais eram indicados somente por cartazes com inscrições: campo diante do castelo, sala do trono, aposento, cemitério, campo de batalha... A ação teatral do lugar residia unicamente nesta inscrição. É verdade que o nosso teatro não difere em nada, quanto ao essencial, desta maneira de indicar o lugar cênico (se nos referimos justamente à ação como elemento dramático): neste caso, pouco importa se a mudança de lugar for indicada por uma inscrição ou por um cartaz representando um campo, a sala do trono, um cemitério ou um campo de batalha.

O teatro moderno nasce justamente a partir do momento em que o cenário é considerado em relação à função que desempenha na ação real.

Se o Teatro de Arte dos anos 90 se ateve a um cenário constituído por "um pano de fundo e algumas cortinas móveis", é necessário explicar este fato, do nosso ponto de vista, como um reconhecimento da função exata dos cenários numa peça ou num drama cujo caráter teatral repouse sobre o texto (Maeterlinck). O fato das montagens alemãs de Shakespeare se contentarem como uma ogiva gótica ou uma coluna diante de uma rotunda azul decorre da constatação de que, no drama shakespeariano, o aparato cênico é considerado somente sob o aspecto de um signo extremamente simples, indicando ao espectador a mudança de lugar.

A nova limitação à arquitetura cênica trazida pelo construtivismo russo está ligada a uma concepção do teatro cuja ação se manifesta essencialmente através dos movimentos do ator e tudo o que os facilita: acessórios e móveis acrobáticos, paredes ou pranchas móveis, etc.

Levando-se em consideração a ação dramática, pode-se avaliar o caráter teatral da música de acordo com a parte que ela ocupa na ação dramática. Ela toma a forma seja de música de cena decorativa, seja de música-ação. Todas as dificuldades que surgem na composição de uma ópera ou na elaboração de uma teoria decorrem da incapacidade ou da impossibilidade de estabelecer um critério diferencial, de definir a música-ação.

Conforme todos os exemplos citados, é claro que não existem leis permanentes nem regras imutáveis, segundo as quais a corrente de ação dramática unificaria os meios empregados no teatro. Na sua evolução autônoma, componente estrutural do desenvolvimento de toda arte, o teatro atualiza a cada vez um elemento diferente do fenômeno teatral. O simbolismo de Maeterlinck atualiza a palavra como o suporte da ação dramática (em *Les aveugles,* a ação é criada graças ao diálogo de atores imóveis discutindo em cena), o construtivismo russo "age" através dos movimentos dançantes ou "biomecânicos" do ator.

A transformabilidade da ordem hierárquica dos elementos que constituem a arte teatral corresponde à transformabilidade do signo teatral. Ao explicar esses dois pontos, tentei enfatizar essa transformabilidade que torna a arte cênica tão variada e cativante, mas ao mesmo tempo tão difícil de compreender. Suas metamorfoses proteiformes fizeram inclusive com que fosse negada a sua existência. Admitia-se a existência do poema dramático, da arte do ator, da pintura, da música como artes independentes — mas não a da arte teatral, considerada como simples entreposto das outras artes. O teatro não encontrava nem o

seu centro nem a sua unidade. Meu objetivo foi provár que o teatro possui ao mesmo tempo centro e unidade, e que, assim como o Deus trinitário de Santo Agostinho, ele é uno e múltiplo.

O signo no teatro*

A noção de signo, σημα (sema), tem sido afortunada na filosofia e na história das ciências. Entre os que dela se ocuparam a fundo estão Hipócrates e os estóicos, Platão e Aristóteles, Santo Agostinho e Descartes, Leibniz e Locke, Hegel e Humboldt. Ela engendrou grande variedade de ciências e disciplinas: semiologia, semiótica, semasiologia, semântica, sematologia, que mudaram de nome e de conteúdo sob a influência da época e às vezes da moda, e caíram no esquecimento para reaparecer graças ao impulso de algum grande pensador. A história das ciências do signo merece ser estudada sistematicamente. Limitar-nos-emos a assinalar que, entre os termos antes citados, o de semiologia (ou semeiologia) percorreu um caminho mais longo e fecundo que os demais. Desde a antigüidade grega foi aplicado a dois terrenos aparentemente diversos: o da arte militar (a ciência de fazer manobrar as tropas por meio de sinais) e o da medicina. Nesta foi onde mais persistiu. Na França, por exemplo, durante todo o século XIX e ainda hoje, o estudo médico dos sintomas das enfermidades se chama semiologia.

O termo semiologia irrompeu nas ciências humanas devido a Ferdinand de Saussure, ou antes, a seu *Curso de lingüística geral,* reconstituído depois de sua morte e publicado em 1916. Recordemos as passagens mais conhecidas, que todavia servirão de marcos para qualquer tentativa de ampliar o campo das investigações semiológicas dentro das ciências sociais.

---

* Copyright © 1968 by Tadeusz Kowzan. Artigo publicado em francês in *Diogène*, 61:59-90, jan. - mar. 1968.

"A língua é um sistema de signos que exprimem idéias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares, etc., etc. Ela é apenas o principal desses sistemas. Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social;* ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de *Semiologia* (do grego *sêmeîon*, "signo"). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem (...) A Lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Lingüística (...) Se se quiser descobrir a verdadeira natureza da língua, será mister considerá-la inicialmente no que ela tem de comum com todos os outros sistemas da mesma ordem; (...) acreditamos que, considerando os ritos, os costumes etc. como signos, esses fatos aparecerão sob outra luz, e sentir-se-á a necessidade de agrupá-los na Semiologia e de explicá-los pelas leis da ciência."[1]

A semiologia postulada pelo lingüista de Genebra (e antes dele por Ch. S. Pierce, sob o nome de semiótica), não conseguiu, durante meio século, constituir-se através das diferentes disciplinas, mas as investigações semiológicas progrediram muito nas últimas décadas, sobretudo no campo da lingüística e da psicologia social. Tentou-se introduzir os métodos da análise semiológica em alguns terrenos que constituem índices de signos sociais: os sinais de trânsito, a moda, os alimentos, os gestos, as marcas registradas. Por outro lado, houve pouca preocupação com a semiologia da arte, exceto a da arte literária, a mais próxima da lingüística.

Uma das primeiras tentativas de examinar a arte como fato semiológico foi a comunicação de Jan Mukarovsky no Congresso Internacional de Filosofia de Praga em 1934. Mukarovsky parte do princípio de que "todo conteúdo psíquico que ultrapassa os limites da consciência individual adquire pelo próprio ato de sua comunicabilidade o caráter de signo"; afirma que "a obra de arte é ao mesmo tempo signo, estrutura e valor", para concluir com perspicácia que "(...) enquanto o caráter semiológico da arte não for suficientemente reconhecido, o estudo da estrutura da obra de arte continuará necessariamente incompleto. Sem uma orientação semiológica, o teórico da arte estará sempre inclinado a ver a obra de arte como construção puramente formal, ou então como

[1] *Cours de linguistique générale.* Paris, 1966, p. 33-35 [citamos a tradução brasileira de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, publicada pela Editora Cultrix de São Paulo — 7.ed., 1975, p. 26-7].

reflexo direto seja das aptidões psíquicas ou até fisiológicas do autor, seja da realidade diversa expressada pela obra, seja da situação ideológica, econômica, social ou cultural do meio. (...) Só o ponto de vista semiológico permitirá aos teóricos reconhecer a existência autônoma e o dinamismo essencial da estrutura artística, e entender assim a evolução como um movimento imanente, ainda que em relação dialética constante com a evolução dos demais terrenos da cultura".[2]

Apesar de tudo, as inovações de Mukarovsky são de caráter muito geral. Distingue duas funções semiológicas: a função comunicativa e a função autônoma, mas não propõe qualquer método de análise semiológica no campo da arte. Longe de tratar uma obra de arte como um conjunto ou uma série de signos, parece considerá-la como *um* signo ("toda a obra de arte é um signo", "a obra de arte tem caráter de signo", etc.).

Em Eric Buyssens manifesta-se a mesma tendência a considerar a obra de arte como uma unidade semiológica. Em seu livro publicado em 1943, que constitui uma das obras fundamentais dentro da história da jovem ciência semiológica, dedica muito pouco espaço aos fenômenos artísticos. Ao contrário de Mukarovsky, Buyssens opina que "a arte é pouco sêmica". "Sua economia" — continua — "é puramente artística: é o meio de valorizar os elementos que devem produzir emoção. (...) A obra artística não cumpre o papel utilitário do ato sêmico que recorre à colaboração; é antes testemunho de um acontecimento psicológico".[3] Esta última afirmação vai um passo mais além do que as teses de Mukarovsky. Notemos de passagem que o lingüista belga distingue duas categorias de semias, as sistemáticas e as assistemáticas. Entre as primeiras enumera a sinalização de rotas terrestres ou marítimas, as fórmulas dos matemáticos, físicos e químicos, a notação comercial, musical e prosódica. As semias assistemáticas são para ele a arte, a publicidade, a etiqueta, a gesticulação, as marcas registradas, etc. Esta distinção hoje só tem valor histórico, já que desde então se elaboraram critérios de classificação menos arbitrários; nós a mencionamos aqui para acentuar que Buyssens, ao julgar que a arte é *pouco sêmica,* lhe reserva o papel de semia, ou seja, conjunto de semas, distinto.

---

[2] *L'art comme fait sémiologique* (*Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague.* Praga, 1936, p. 1065-70).

[3] *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionelle dans le cadre de la sémiologie.* Bruxelas, 1943, p. 37.

Depois da Guerra, a idéia de considerar a arte como fato semiológico ganha terreno entre os lingüistas e os semiólogos. A literatura, arte da palavra, é campo privilegiado de investigações semiológicas empreendidas principalmente na França, Estados Unidos e União Soviética. No que se refere a terrenos da atividade artística fora da literatura as *intrusões* são raras, tímidas e pouco sistemáticas. Convém assinalar que Roman Jakobson está disposto a reconhecer como *linguagens não lingüísticas* a pintura e o cinema, que as investidas de Roland Barthes em diferentes campos da arte enriquecem suas análises semiológicas e que "A arte como sistema semiológico" foi um dos grandes temas do simpósio sobre o signo organizado na URSS em 1961.

Não obstante, a teoria do signo até agora não foi aplicada de forma sistemática a nenhum terreno da arte. A que se deve isso? Como se explica esse temor de abordar as regiões da arte? A semiologia moderna se constitui partindo da lingüística de Saussure. Todavia, enquanto para o mestre genebrino "a lingüística é apenas parte dessa ciência geral" (semiologia), em nossa época manifesta-se uma tendência oposta, que considera a semiologia como parte ou como um aspecto da lingüística. Essa tendência a restringir à linguagem todos os problemas do signo talvez seja a causa principal de que a semiologia se ocupe tão pouco das artes, preferindo campos de significação onde se encontrem mais facilmente equivalentes lingüísticos (sinalização de rotas, signos matemáticos, mobiliário, cartografia, guias turísticos, listas telefônicas, automóveis).

E ainda mais surpreendente é que as artes do espetáculo, embora tenham um campo comum com os fatos lingüísticos, quase se tenham mantido à margem da análise semiológica. Buyssens afirma que "a combinação mais abundante em fatos sêmicos parece ser a que se dá durante a representação de uma ópera". Acrescenta, aos meios de expressão cênica (palavra, canto, música, mímica, dança, trajes, cenários, iluminação), as reações do público, as manifestações da vida mundana, sem esquecer a participação do pessoal do teatro, os bombeiros e polícias. De modo que, ao concluir que "Em suma, é todo um mundo que se reúne e se comunica durante algumas horas"[4], Buyssens está pensando no espetáculo como fenômeno sociológico. O único tipo de espetáculo que *sabemos* ter sido enfocado cientificamente do ponto de

[4] Op. cit., p. 56.

vista semiológico é a arte cinematográfica.[5] Qualquer análise dessa arte, uma das mais novas e submetida a uma técnica particular, está determinada precisamente por essa técnica, mas por certo se beneficiaria com o apoio de uma semiologia da arte teatral. Cabe assinalar que muitos teóricos e diretores de teatro, dentro de seu ofício, empregam o termo *signo* quando falam de elementos artísticos ou meios de expressão teatral, o que prova que a consciência ou a subconsciência semiológica é algo real entre os que se ocupam do espetáculo. Isso confirma também a necessidade de um enfoque semiológico da arte teatral, a necessidade de considerar o espetáculo do ponto de vista da semiologia. Esse é o objetivo principal das reflexões que aqui se oferecem.

Entre todas as artes, e talvez entre todos os campos da atividade humana, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação lingüística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das idéias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação da voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. Há muitas maneiras de pronunciar as palavras "eu te amo", que tanto podem significar paixão como indiferença, ironia ou lástima. A mímica do rosto e o gesto da mão podem acentuar o significado das palavras, desmenti-lo ou dar-lhe um matiz particular. E isso não é tudo. Muito depende da postura corporal do ator e de sua posição com relação aos companheiros. As palavras "eu te amo" têm um valor emotivo e significativo diferente segundo sejam pronunciadas por uma pessoa negligentemente sentada numa cadeira, com um cigarro na boca (papel significativo suplementar do acessório), por um homem que tenha uma mulher nos braços, ou por alguém de costas para a pessoa a quem se dirigem essas palavras.

Na representação teatral tudo é signo. Uma coluna de papelão significa que a cena transcorre diante de um palácio. A luz do projetor revela um trono, e logo nos encontramos no interior do palácio. Uma coroa sobre a cabeça do ator é signo de realeza, enquanto que as rugas e a palidez de seu rosto, obtidas mediante maquilagem, e os pés que se arrastam são outros tantos signos da velhice. Por último, o galope de cavalos que se ouve cada vez com maior intensidade dos bastidores é signo de que se aproxima um viajante.

---

[5] Cf. os artigos de Christian Metz, sobretudo "Le cinéma: langue ou langage?", *Communications*, 4, p. 52-90.

O espetáculo emprega tanto a palavra como sistemas de significação não lingüísticos. Recorre tanto a signos auditivos quanto a visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre os homens e os criados pela necessidade da atividade artística. Utiliza signos retirados de todas as partes: da natureza, da vida social, dos diferentes ofícios e de todos os terrenos da arte. Se por curiosidade examinarmos a lista de artes *maiores* e de artes *menores*, cem ao todo, estabelecida por Thomas Munro[6], certificar-nos-emos de que cada uma delas pode ocupar um lugar na representação teatral, cumprindo um papel semântico, e que umas trinta se relacionam diretamente com o espetáculo. Praticamente não há sistema de significação, não existe signo que não possa ser utilizado no espetáculo. A riqueza semiológica da arte do espetáculo explica por que os teóricos do signo têm se esquivado desse terreno. Porque riqueza e variedade querem dizer, neste caso, complexidade.

No teatro, poucas vezes se manifestam os signos em estado puro. O exemplo simples das palavras "eu te amo" acaba de mostrar-nos que com muita freqüência o signo lingüístico vem acompanhado do signo de entonação, o signo mímico, de signos de movimento, e que todos os outros meios de expressão cênica, o cenário, a indumentária, a maquilagem, os sons, operam simultaneamente sobre o espectador na qualidade de combinações de signos que se completam, se reforçam, se precisam mutuamente, ou então se contradizem. A análise de um espetáculo do ponto de vista semiológico oferece dificuldades sérias. Deve-se proceder por cortes horizontais ou verticais? Trata-se antes de tudo de separar os signos superpostos de diferentes sistemas, ou de dividir o espetáculo em unidades em seu desenvolvimento linear? Mas o espetáculo e a maioria das combinações de signos se dão tanto no tempo como no espaço, o que torna ainda mais complicadas a análise e a sistematização.

O amplo terreno da arte do espetáculo, como campo de exploração semiológica, poderia ser focalizado de diversas maneiras. Que método escolher? A tarefa seria facilitada notavelmente se pudesse apoiar-se na análise teórica, suficientemente desenvolvida, de cada sistema de signos empregado ou que se possa empregar no espetáculo. Porém, no estado atual dos estudos semiológicos isso não é possível. Certos terrenos da expressão artística, como as artes plásticas ou a música, continuam praticamente inexplorados pela semiologia. Outros, especificamente cênicos, como os movimentos corporais (mímica, gestos, atitudes), a

[6] *Les arts et leurs relations mutuelles*, trad. fr., Paris, 1954, p. 127-9.

maquilagem, a iluminação, estão em situação apenas um pouco melhor. Seu valor semântico é perfeitamente apreciado e explorado pelos profissionais, mas faltam os fundamentos teóricos; os tratados que existem são nada mais que repertórios de caráter puramente prático. À falta de bases semiológicas bastante sólidas para que se possam tirar conclusões sobre o papel dos diferentes sistemas de signos dentro do fenômeno complexo do espetáculo, decidimos abordar a questão pelo resultado, ou seja, o espetáculo como realidade existente, tratando de pôr um pouco de ordem nessa desordem, ou melhor, aparência de desordem, devida à riqueza de tudo isso que se desenvolve no espaço e no tempo ao curso de uma representação teatral. Limitar-nos-emos à arte teatral em sua acepção mais ampla (drama, ópera, balé, pantomima, teatro de bonecos), deixando de lado outras formas de espetáculo como o cinema, a televisão, o circo e o *music-hall*.

Primeiro deve-se examinar a idéia de signo. A teoria geral do signo é uma ciência fecunda, que se desenvolve sobretudo dentro da lógica, da psicologia e da lingüística. O signo é ponto de partida indispensável para a semiologia. O que não quer dizer que a noção de signo seja clara. Ao contrário, as definições existentes diferem notavelmente e até se discute o termo signo, ou antes, este compete com certo número de termos análogos: índice, sinal, símbolo, ícone, informação, mensagem, sintoma, insígnia, que não aparecem para substituí-lo mas para diferenciar a noção de signo segundo as numerosas funções que lhe cabem. Portanto não tentaremos criar nomenclaturas nem definições novas, para não confundir ainda mais a situação teórica do signo. Trataremos de escolher as que nos pareçam mais razoáveis e também as que melhor se adaptem a nosso tema, ou seja, à semiologia do espetáculo.

1. Aceitamos o termo *signo*, sem recorrer aos outros termos do mesmo campo conceitual. 2. Adotamos o esquema de Saussure de *significado* e *significante*, dois componentes do signo (o significado corresponde ao conteúdo, o significante à expressão). 3. Quanto à classificação dos signos, aceitamos a que os divide em *signos naturais* e *signos artificiais*.

Este último ponto exige alguns comentários. A distinção citada aparece no *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de André Lalande (1. ed., 1917). Eis aqui o essencial de suas definições: "*Signos naturais*, aqueles cuja relação com a coisa significada só resulta das leis da natureza: por exemplo, a fumaça, signo do fogo". "*Signos artificiais*, aqueles cuja relação com a coisa significada se baseia numa decisão

voluntária, e mais freqüentemente coletiva."[7] Esta distinção fundamental entre signos naturais e artificiais, adotada por muitos autores, se apóia num princípio muito claro. Tudo é signo de alguma coisa, em nós mesmos e no mundo que nos rodeia, na natureza e na atividade dos seres vivos. Os signos naturais são os que nascem e existem sem participação da vontade; têm caráter de signos para quem os percebe, quem os interpreta, mas são emitidos involuntariamente. Esta categoria abrange principalmente os fenômenos da natureza (relâmpago — signo de tempestade, febre — signo de enfermidade, cor da pele — signo de raça) e os atos dos seres vivos não destinados a significar (reflexos). Os signos artificiais são criados pelo homem ou pelo animal voluntariamente, para assinalar algo, para comunicar-se com alguém. Se modificarmos um pouco as definições de Lalande, pode-se afirmar que a diferença essencial entre signos naturais e signos artificiais está no plano da emissão e não no da percepção, e que essa diferença é determinada pela existência e a ausência de vontade de emitir o signo.

Embora clara, essa distinção não resolve todos os problemas práticos, nem deslinda certos casos limítrofes. Tomemos um exemplo do signo lingüístico. A exclamação "ai" de um fumante que queima a mão com um cigarro é um signo natural. Mas a imprecação pronunciada na mesma ocasião é signo natural ou artificial? Depende de certas circunstâncias, como os hábitos lingüísticos de quem a pronuncia, a presença ou ausência de testemunhas. Tomemos um signo importante da mímica. Em que medida uma careta de desgosto é um signo natural (reflexo involuntário) ou signo artificial (ato voluntário para comunicar o desgosto)?

Os signos que a arte teatral emprega pertencem todos à categoria de signos artificiais. São signos artificiais por excelência. São conseqüência de um processo voluntário, quase sempre são criados com premeditação, têm por objeto comunicar instantaneamente. O que não é de surpreender numa arte que não pode existir sem público. Emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar, os signos teatrais são perfeitamente funcionais. A arte teatral emprega signos retirados de todas as manifestações da natureza e de todas as atividades humanas. Porém, uma vez utilizado no teatro, cada um desses signos adquire um valor significativo muito mais decidido que em seu emprego primitivo. O

[7] F. de Saussure distingue o signo *natural* do signo *arbitrário*. Charles Bally opõe *índice* a *signo*. Em oposição ao signo *natural* se emprega também o termo signo *convencional*.

espetáculo transforma os signos naturais em signos artificiais (o relâmpago), pois tem o poder de *artificializar* os signos. Mesmo quando na vida sejam nada mais que reflexos, no teatro se convertem em signos voluntários. Mesmo quando na vida careçam de função comunicativa, necessariamente a adquirem na cena. Por exemplo, o monólogo de um sábio que tenta formular seus pensamentos, ou de uma pessoa em estado de sobreexcitação nervosa, compõe-se de signos lingüísticos, ou seja, signos artificiais, mas carece de intenção de comunicar. Pronunciadas na cena, as mesmas palavras recuperam seu papel comunicativo, e o monólogo do sábio ou da personagem encolerizada tem como única finalidade comunicar aos espectadores seus pensamentos ou seu estado emotivo.

Acabamos de dizer que todos os signos que a arte teatral *utiliza* são signos artificiais. Isso não exclui da representação teatral os signos naturais. Os meios e as técnicas do teatro estão demasiado profundamente enraizados na vida para que se possam eliminar totalmente os signos naturais. Na dicção e na mímica do ator os hábitos estritamente pessoais se dão juntamente com os matizes criados voluntariamente, os gestos conscientes estão entremeados com movimentos reflexos. Em tais casos, os signos naturais se confundem com os artificiais. Mas para o teórico, as complicações vão ainda mais longe. A voz trêmula de um ator jovem que representa o papel de velho é um signo artificial. Ao contrário, a voz trêmula de um ator octogenário, visto que não é voluntariamente criada, é um signo natural tanto na vida como em cena. Porém, ao mesmo tempo é um signo voluntário e conscientemente empregado no caso de que esse ator represente uma personagem de muita idade. Não o é por vontade do ator, posto que ele não pode falar de outra maneira; sua voz se converte em signo artificial por vontade do diretor de teatro, que o escolheu para um tal papel. Vemos então que a escolha de um ator para um papel ou a escolha da peça em vista de um ator, escolha feita por seu físico (expressão do rosto, voz, idade, estatura, constituição, temperamento, tudo o que entra na noção de *emploi**) já é um ato semântico dirigido para a consecução dos valores mais adequados à intenção do autor ou do diretor. Aproximamo-nos aqui do problema dos objetos da volição no signo teatral, problema ao qual teremos de voltar ao longo deste artigo.

---

* Não há equivalente em português para o termo francês *emploi* (inglês: *line of business*), que designa a especialização do ator num determinado tipo de papel.

Depois destas observações gerais sobre a noção de signo e a especificidade do signo empregado no teatro, vejamos a delimitação dos principais sistemas de signos empregados na representação teatral. A classificação que é dada a seguir é, como todas as classificações, arbitrária. Tomamos treze sistemas de signos. Poderíamos fazer uma divisão mais taxativa e limitar o número de sistemas a quatro ou cinco; também poderíamos estabelecer uma classificação mais detalhada. A que propomos quer conciliar até certo ponto os fins teóricos e os práticos, para servir a uma investigação semiológica mais profunda e ao mesmo tempo proporcionar uma ferramenta provisional para a ciência do espetáculo teatral.

1. *A palavra*

A palavra está presente na maioria das manifestações teatrais (salvo a pantomima e o balé). Com relação aos signos dos outros sistemas, seu papel varia de acordo com os gêneros dramáticos, as modas literárias ou teatrais, os estilos de encenação (cf. uma leitura dramática e uma representação de teatro total). Consideramos os signos da palavra em sua acepção lingüística. Trata-se então das palavras pronunciadas pelos atores no curso da representação. Já que a semiologia lingüística está muito mais desenvolvida que a teoria de qualquer outro sistema de signos, é necessário recorrer aos numerosíssimos trabalhos dos especialistas (que, além de tudo, não estão de acordo sobre muitos dos problemas essenciais) para elaborar as bases de uma semiologia da palavra dentro do espetáculo. Limitar-nos-emos a assinalar que a análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes planos, não somente no plano semântico (concernente tanto às palavras quanto às frases e às unidades mais complexas), como também no fonológico, sintático, prosódico, etc. Em algumas línguas, a superabundância de consoantes sibilantes e africadas (s, z, ch, j) numa resposta pode ser signo de cólera, de irritação na personagem que fala.[8] A ordem arcaizante das palavras é signo de época histórica distante, ou de personagem anacrônica, que vive à margem dos hábitos lingüísticos de seus contemporâneos. As alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas podem significar modificações de sentimentos ou de humor. Em tais casos, trata-se de supersignos (signos compostos de segundo ou terceiro grau), nos quais as palavras, além de

[8] O famoso verso de Racine: "*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes*" [Para quem são essas serpentes que silvam sobre vossas cabeças"] (*Phèdre*).

sua função puramente semântica, têm uma função semiológica suplementar no plano da fonologia, da sintaxe ou da prosódia.

Eis aqui, como exemplo, um problema especificamente teatral, o das relações entre o sujeito que fala e a origem física da palavra. Ao contrário do que sucede na vida, no teatro nem sempre essas relações coincidem e, o que é ainda mais importante, essa inadequação tem conseqüências semiológicas. No espetáculo de marionetes, as personagens, do ponto de vista visual, estão representadas por bonecos, enquanto as palavras são pronunciadas por artistas invisíveis. Os movimentos consecutivos desta ou daquela marionete durante o diálogo significam que esta é a que "fala" nesse momento, indicam o sujeito suposto desta ou daquela resposta, fazem a ponte entre a fonte da palavra e a personagem *que fala*. Às vezes o procedimento do teatro de marionetes pode ser imitado numa representação dramática com atores vivos, mas então o papel semiológico desse jogo é inteiramente diverso, se não oposto. Tomemos uma personagem que execute gestos rígidos e não faça nada mais que abrir a boca, enquanto suas palavras são transmitidas mecanicamente por meio de um alto-falante. A ruptura intencional entre a fonte natural da voz e o sujeito "que fala" é signo de personagem-marionete. A separação da palavra e do sujeito que fala, recurso bastante difundido no teatro contemporâneo graças às técnicas modernas, pode revestir diferentes formas e representar papéis semiológicos distintos: signo de monólogo interior do herói, signo de um narrador visível ou invisível, de uma personagem coletiva, de um espectro (o pai de Hamlet em certas representações), etc.

2. *O tom*

A palavra não é apenas signo lingüístico. A forma de pronunciá-la lhe confere um valor semiológico suplementar. A dicção do ator pode fazer com que uma palavra aparentemente neutra e indiferente produza os efeitos mais variados e mais inesperados. Um ator da companhia de Stanislavski chegou à fama pelas quarenta formas de dizer as palavras "esta tarde", e seus ouvintes na maioria dos casos podiam adivinhar o contexto semântico. O que aqui chamamos tom (cujo instrumento é a voz do ator) compreende elementos como a entonação, o ritmo, a velocidade, a intensidade. A entonação sobretudo, valendo-se da altura dos sons e seu timbre, e através de toda a sorte de modulações, cria os mais variados signos.

Mesmo assim deve-se colocar dentro desse sistema de signos o que chamamos o sotaque (sotaque camponês, aristocrático, provinciano, estrangeiro), ainda que o tom e a palavra propriamente dita (no plano fonológico e sintático) participem dos signos do sotaque.

Cada signo lingüístico, então, possui uma forma normalizada (a palavra como tal) e também variações (o tom) que constituem um "terreno de liberdade" (A. Moles) que cada indivíduo falante, e sobretudo o ator, explora de uma maneira mais ou menos original. Essas variações podem ter um valor puramente estético, e podem também constituir signos.

3. *A expressão facial.*

Passemos agora à expressão corporal do ator, aos signos espácio-temporais criados pelas técnicas do corpo humano, signos que poderíamos denominar cinéticos, cinésicos ou cinestésicos.

Começamos pela expressão facial porque é o sistema de signos cinéticos mais relacionado com a expressão verbal. Há uma grande quantidade de signos mímicos impostos pela articulação; neste plano é difícil precisar o limite entre a mímica espontânea e a mímica voluntária, entre os signos naturais e os artificiais. Exemplo notório é a execução de uma ópera, na qual a expressão facial, muito desenvolvida, é quase inteiramente uma função da emissão da voz e da articulação. Ao contrário, os signos mímicos em função do texto pronunciado pelo ator, isto é, da palavra no plano semântico, na maioria dos casos são signos artificiais. Ao acompanhar a palavra, tornam-na mais expressiva, mais significativa, mas também pode acontecer que atenuem os signos da palavra ou os contradigam. Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que às vezes substituem, e com êxito, a palavra. Também há toda a classe de signos mímicos ligados às formas de comunicação não lingüística, às emoções (surpresa, cólera, medo, prazer), às sensações corporais agradáveis ou desagradáveis, às sensações musculares (como por exemplo o esforço), etc.

4. *O gesto*

Depois da palavra (e sua forma escrita), o gesto constitui o meio mais rico e flexível de expressar os pensamentos, ou seja, o sistema de signos mais desenvolvido. Os teóricos do gesto sustentam que é possível fazer com a mão e o braço até 700.000 signos (R. Paget). Com respeito à

arte do espetáculo, merece registro que os 800 signos executados com as duas mãos pelos atores do Kathakali, ou *drama dançado* hindu, correspondem, do ponto de vista quantitativo, ao vocabulário do *basic English* ou do "francês fundamental", e permitem às personagens entabular longos diálogos. Ao diferenciar o gesto dos demais sistemas de signos cinéticos, nós o consideramos como movimento, ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, para criar ou comunicar signos. Os signos do gesto compreendem várias categorias. Existem os que acompanham a palavra ou a substituem, os que substituem um elemento do cenário (movimento do braço para abrir uma porta imaginária), um elemento do figurino (chapéu imaginário), um acessório ou acessórios (representação do pescador sem linha, sem minhoca, sem pescado, sem balde), gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc. Uma vez que todos os gestos são mais ou menos convencionais (cf. os signos de cortesia ou de comodidade física ao longo das diferentes civilizações), convém salientar que nas artes do espetáculo de determinados países, como os da Ásia, os gestos são signos superconvencionais: cuidadosamente codificados e transmitidos de geração em geração, são acessíveis apenas ao público iniciado.

5. *A marcação*

O terceiro sistema de signos cinéticos compreende os deslocamentos do ator e suas posições dentro do espaço cênico. Trata-se sobretudo de:

— os sucessivos lugares ocupados em relação aos demais atores, os acessórios, os elementos do cenário, os espectadores;
— diferentes formas de deslocar-se (passo lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, de coche, automóvel, maca);
— entradas e saídas;
— movimentos coletivos.

Estas categorias principais da marcação, consideradas do ponto de vista semiológico, podem nos proporcionar os signos mais diversos. Uma personagem sai de um restaurante (signo de suas relações com o restaurante: é o dono ou um garçom, é cliente, ou entrou para encontrar alguém). Ao ver outra personagem no meio da cena, detém-se bruscamente (desejo de não entrar em comunicação com essa personagem), ou se dirige para ela (desejo de pôr-se em comunicação). Aparece uma terceira pessoa e os dois interlocutores se separam precipitadamente (signo de sua cumplicidade).

O andar titubeante é signo de embriaguez ou de extrema fadiga. Dar passos para trás pode ser signo de reverência exigida pelo protocolo, de timidez, de desconfiança na pessoa que se deixa, ou de afeto (o valor real desse signo depende do contexto semiológico). A entrada do ator (o mesmo que sua saída), pela esquerda ou pela direita, pela porta ou pela janela, vindo do alto ou surgindo por um alçapão, são outros tantos signos utilizados pelo autor dramático ou o diretor. Por último, os movimentos de grupos e multidões podem criar signos específicos, diferentes da soma de signos fornecidos pelos movimentos individuais. Por exemplo, a marcha lenta e apática se converte em signo de uma força ameaçadora quando executada por várias dezenas de figurantes, seja em grupo ou provenientes de todas as direções (o mesmo signo, multiplicado por certo número de casos individuais, muda de significado, adquire um valor novo).

6. *A maquilagem*

A maquilagem teatral tem por objeto fazer ressaltar o valor do rosto do ator que aparece em cena em certas condições de luz. Junto com a mímica, contribui para dar a fisionomia da personagem. Enquanto a mímica, graças aos movimentos dos músculos da face, cria sobretudo signos móveis, a maquilagem forma signos de caráter mais duradouro. Às vezes se aplica a outras superfícies descobertas do corpo, como as mãos ou os ombros. Mediante o emprego de técnicas e de materiais diversos (cosméticos, lápis, pós, mástiques, vernizes, postiços), a maquilagem pode criar signos relativos à raça, idade, estado de saúde, temperamento. Em geral, se baseiam em signos naturais (cor da pele, brancura ou cor avermelhada do rosto, linha dos lábios e das sobrancelhas). Por meio da maquilagem chega-se a compor um conjunto de signos que constituem uma personagem-tipo, como por exemplo uma vampe, uma feiticeira, um bêbado. Os signos da maquilagem (quase sempre combinados com os do penteado e da indumentária) também permitem representar uma personalidade histórica ou contemporânea. Como sistema de signos, a maquilagem está em interdependência direta com a expressão facial. Os signos dos dois sistemas se reforçam mutuamente ou se completam, mas também pode ocorrer que a maquilagem entrave a expressão mímica do ator. Os profissionais conhecem bem a maquilagem chamada "máscara", que imobiliza parcialmente o rosto; a técnica da maquilagem tem recorrido igualmente às máscaras de borracha. Isto nos leva a assinalar o papel da máscara propriamente dita dentro da semiologia do espetáculo. Em nossa opinião, a máscara per-

tence ao sistema de signos da maquilagem, ainda que do ponto de vista material possa formar parte da indumentária, e, do ponto de vista funcional, da mímica.

7. *O penteado*

Como produto artesanal, amiúde se classifica o penteado teatral dentro do quadro da maquilagem. Como fenômeno artístico, pertence ao domínio do criador da indumentária. Não obstante, do ponto de vista semiológico, muitas vezes o penteado representa um papel à parte da maquilagem e da indumentária, um papel que em certos casos, como se pode comprovar, é decisivo. Por isso resolvemos considerá-lo como um sistema autônomo de signos. Em *Os Físicos*, de Dürrenmatt, por exemplo, o espectador, sabendo que entre as personagens há um pseudo Newton, a reconhece desde o primeiro momento graças à peruca típica do século XVII inglês; neste caso, a maquilagem desempenha um papel completamente secundário. O penteado pode ser signo de que a personagem pertence a determinada área geográfica ou cultural, a uma época, uma classe social, uma geração que se opõe aos hábitos de seus pais. O poder semiológico do penteado não reside apenas em seu estilo, mas também no estado mais ou menos cuidado em que se encontra. Ao falar do penteado, não se deve esquecer o papel semiológico que podem desempenhar a barba e o bigode, seja como complementos indispensáveis do penteado ou como elementos autônomos.

8. *A indumentária*

No teatro, "o hábito faz o monge". A indumentária transforma o ator X ou o figurante Y em marajá hindu ou em *clochard* parisiense, em patrício da Roma antiga ou em capitão de navio, em pároco ou cozinheiro. Na própria vida, a vestimenta manifesta grande variedade de signos artificiais. No teatro, constitui o meio mais externo, mais convencional de definir o indivíduo humano. A indumentária assinala o sexo, a idade, a classe social, a profissão, uma posição social ou hierárquica particular (rei, Papa), a nacionalidade, a religião, e determina às vezes a personalidade histórica ou contemporânea. Dentro dos limites de cada uma de suas categorias (e ainda além delas), a indumentária pode assinalar toda sorte de matizes, como a situação material da personagem, seus gostos, certos traços de seu caráter. O poder semiológico da indumentária não se reduz à definição de quem a veste. Também é signo do clima (chapéu de explorador), ou da época histórica, da estação

(panamá), ou do estado do tempo (impermeável), do lugar (traje de banho, de alpinista) ou da hora do dia. É claro que uma indumentária em geral corresponde por sua vez a muitas circunstâncias, e quase sempre liga-se aos signos pertencentes a outros sistemas. Dentro de certas tradições teatrais (Extremo Oriente, Índia, *Commedia dell'arte*) a indumentária, fixada por rigorosas convenções, converte-se (como a máscara) em signo de um dos tipos imutáveis que se repetem de peça em peça e de geração em geração. Convém salientar que os signos da indumentária, como de outra parte os da mímica, maquilagem ou penteado, podem funcionar ao inverso; pode acontecer que a vestimenta sirva para ocultar o verdadeiro sexo da personagem, sua verdadeira posição social, sua verdadeira profissão, etc. Toda a questão do disfarce se apóia nisso.

9. *O acessório*

Os acessórios constituem, por muitas razões, um sistema autônomo de signos. Dentro de nossa classificação, pode ser situado melhor entre a indumentária e o cenário, porque muitos casos fronteiriços se aproximam de um ou de outro. Todo o elemento de indumentária pode converter-se em acessório quando desempenha um papel particular, independente das funções semiológicas da indumentária. Assim, por exemplo, o bastão é um elemento indispensável do figurino de um dândi nas comédias de Musset. Mas esquecido no *boudoir* da mulher cortejada, converte-se em um acessório carregado de conseqüências. De outra parte, às vezes é difícil fixar a fronteira entre o acessório e o cenário. O automóvel é antes um acessório no terceiro ato de *O Senhor Puntila e seu criado Matti,* mas é elemento essencial do cenário no primeiro ato do *Dr. Knock*. E a carroça da Mãe Coragem é acessório ou cenário na peça de Brecht?

Uma quantidade quase ilimitada de objetos existentes na natureza e na vida social pode transformar-se em acessórios de teatro. Se não significam nada mais que os objetos que se encontram na vida, constituem signos artificiais desses objetos, signos de primeiro grau. Mas além dessa função elementar podem significar o lugar, o momento, uma circunstância qualquer relacionada com as personagens que se servem deles (profissão, gostos, intenção), e essa seria sua significação de segundo grau. A lanterna acesa nas mãos de um criado significa que é noite, a serra e o machado são signos do lenhador. Há casos em que o acessório pode alcançar um valor semiológico de grau mais elevado. A gaivota embalsamada, acessório na peça de Tchecov, é signo de primeiro grau de uma gaivota recém-morta; é signo de segundo grau (ou símbolo, na lin-

guagem corrente) de uma idéia abstrata (ânsia frustrada de liberdade) que por sua vez é signo do estado anímico do herói da peça. Para sermos mais exatos, diremos que o significado do signo de primeiro grau se encadeia com o significante do signo de segundo grau, o significado deste último se encadeia com o significante do signo de terceiro grau, e assim sucessivamente (fenômeno de conotação).

10. *O cenário*

A tarefa primordial do cenário, sistema de signos que também se pode denominar aparato cênico ou cenografia, consiste em representar o lugar: lugar geográfico (paisagem com pagodes, mar, montanha), lugar social (praça pública, laboratório, cozinha, café) ou os dois de uma só vez (rua dominada por arranha-céus, salão com vista para a torre Eiffel). O cenário ou um de seus elementos pode também significar tempo: época histórica (templo grego), estação (tetos cobertos de neve), hora (sol poente, lua). Além de sua função semiológica de fixar a ação no espaço e no tempo. O cenário pode conter signos relacionados com as circunstâncias mais diversas. Limitar-nos-emos a afirmar que o campo semiológico do cenário teatral é quase tão vasto como o de todas as artes plásticas: pintura, escultura, arquitetura, arte decorativa. Os meios que emprega o cenógrafo são sumamente diversos. Sua escolha depende da tradição teatral, da época, das correntes artísticas, dos gostos pessoais, das condições materiais do espetáculo. Há o cenário abundante em detalhes e o cenário que se reduz a alguns elementos essenciais, e ainda a um só elemento. Num interior burguês sobrecarregado, cada móvel e cada objeto (maciço, pintado ou de papelão) é signo de primeiro grau de um móvel ou de um objeto real, mas a maioria deles carece de significação individual de segundo grau; o que constitui um signo de segundo grau, signo de um interior burguês, são as combinações de muitos signos de primeiro grau, e às vezes de sua totalidade. Nos casos em que o cenário teatral se limita a um só elemento, a um só signo, este se converte automaticamente em signo de segundo grau (e até de terceiro). O valor semiológico de um cenário não depende então diretamente da quantidade de signos de primeiro grau. Um signo isolado pode ter um conteúdo semântico mais rico e denso que todo um conjunto de signos.

A função semiológica do cenário não se limita aos signos implícitos em seus elementos. As trocas de cenário, a forma de colocá-lo ou mudá-lo podem proporcionar valores complementares ou autônomos. Um espetáculo pode prescindir inteiramente de cenários. Nesse caso, o papel semiológico dos mesmos é assumido pelo gesto e o movimento (expedien-

te ao qual a pantomima recorre com gosto), pela palavra, os sons, a indumentária, o acessório e também a iluminação.

11. *A iluminação*

A iluminação teatral é um procedimento bastante recente (na França só foi introduzido no século XVII). Explorada principalmente para realçar os outros meios de expressão, pode ter não obstante um papel semiológico autônomo. Devido ao rápido progresso desde a aplicação da eletricidade, ou seja, desde um século atrás, a iluminação teatral, com seus mecanismos aperfeiçoados de distribuição e direção, é empregada cada vez com maior amplitude e riqueza do ponto de vista semiológico, tanto em palcos cobertos como em espetáculos ao ar livre.

Em primeiro lugar, a iluminação teatral pode delimitar o espaço cênico: os focos concentrados sobre uma parte do palco significam o lugar da ação, nesse momento. A luz do projetor permite também isolar um ator ou um acessório. Isso é feito não só para delimitar o lugar físico, como também para pôr em relevo esse ator ou esse objeto com relação a seu contorno; converte-se então em signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. Uma função importante da iluminação consiste na possibilidade de ampliar ou modificar o valor do gesto, do movimento, do cenário, e até de acrescentar um valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário às vezes são *modelados* pela luz. A cor difundida pela iluminação também pode desempenhar um papel semiológico.

As projeções ocupam um lugar particular. Por seu funcionamento, estão ligadas ao sistema de iluminação, mas seu papel semiológico ultrapassa amplamente esse sistema. Antes de tudo deve-se distinguir a projeção estática da projeção dinâmica. A primeira pode completar ou substituir o cenário (imagem ou fotografia projetada), a segunda acrescenta efeitos dinâmicos (movimento de nuvens ou de ondas, imitação da chuva ou da neve). No teatro contemporâneo, o emprego de projeções se reveste de formas sumamente variadas: chegou a ser o meio técnico para comunicar signos pertencentes aos diferentes sistemas, e até situados fora deles. A projeção cinematográfica no curso de um espetáculo teatral, por exemplo, deve ser analisada antes de tudo dentro do quadro da semiologia do cinema; o fato de que essa projeção tenha lugar é para nós signo de grau composto: isso ocorre simultaneamente em outro lugar ou se trata dos sonhos da personagem.

12. *A música*

A música, que é um dos grandes terrenos da arte, exigiria estudos especializados para descobrirem-se seus aspectos semânticos ou semiológicos. Sempre foi evidente o valor significativo da "música programática", da música "imitativa". Mas não é possível um método de análise válido senão aquele que parta da investigação semiológica no plano das estruturas fundamentais da música — ritmo, melodia, harmonia —, baseadas nas relações de intensidade, duração, altura e timbre dos sons. Essas investigações ainda se encontram numa etapa preliminar. No que concerne à música aplicada ao espetáculo, sua função semiológica quase sempre é indubitável. Colocam-se problemas específicos e demasiado difíceis nos casos em que a música é o ponto de partida de um espetáculo (ópera, balé). Nos casos em que *é juntada* ao espetáculo, seu papel consiste em salientar, ampliar, desenvolver, às vezes contradizer, os signos dos demais sistemas, ou substituí-los. As associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos tipos de música (minueto, marcha militar) podem servir para evocar a atmosfera, o lugar ou a época da ação. A escolha do instrumento também tem um valor semiológico que pode sugerir o lugar, o meio social, o ambiente. Entre as numerosas formas em que a música é empregada, recordemos o exemplo do tema musical que acompanha as entradas de cada personagem e se converte em signo (de segundo grau) de cada uma delas; ou o do motivo musical que, reunido às cenas retrospectivas, significa o contraste presente-passado. Deve-se destinar um lugar especial à música vocal, cujos signos estão estreitamente ligados aos da palavra e da dicção (como a palavra e o tom estão ligados na linguagem falada). E não obstante, às vezes a música significa algo diferente do texto (por exemplo, música suave e texto áspero). Num espetáculo de ópera, a tarefa do semiólogo é muito mais complicada, uma vez que os signos da música se manifestam simultaneamente a dois níveis: ao nível instrumental e ao nível vocal. De certa forma, é o que ocorre também com a opereta e a canção.

13. *O som*

Chegamos à categoria dos efeitos sonoros do espetáculo que não pertencem nem à palavra nem à música: os ruídos. Em primeiro lugar, há todo um terreno de signos naturais (ruídos de passos, rangidos de portas, roçar de acessórios e de roupas) que continuam sendo signos naturais dentro do espetáculo. São conseqüência secundária e involuntária da comunicação alcançada por meio de outros signos, conseqüência

que não pode ser evitada nem se quer evitar. Só nos interessam os ruídos que na vida são signos naturais ou artificiais e que são reconstruídos artificialmente para os fins do espetáculo; constituem o campo do som. O terreno semiológico do som é tão vasto, e talvez mais vasto, que o universo dos ruídos na vida. Os ruídos produzidos no teatro podem significar a hora (toques de relógio), o estado do tempo (chuva), o lugar (ruídos de cidade grande, gritos de pássaros, vozes de animais domésticos), o deslocamento (ruído de um automóvel que se aproxima ou distancia), uma atmosfera de solenidade ou de inquietude (sino, sirena), podem ser signos dos fenômenos e circunstâncias mais diversos. Os meios empregados para obter os efeitos de som são muito variados: desde a voz humana que, entre os bastidores, imita o canto do galo, passando por toda a sorte de procedimentos mecânicos, até a fita magnética que provocou uma verdadeira revolução nesse terreno. Por um lado, permite o registro e a reconstrução dos ruídos naturais mais raros e, por outro, a verdadeira obra de criação e as experiências mais audazes para fabricar signos que amiúde estão à beira da música e também da palavra. Um texto falado, gravado em fita magnética e reproduzido de trás para diante não é por acaso uma espécie de gaguejar em estado de ruído?

Quando se abrangem com o olhar os treze sistemas de signos que acabamos de percorrer, surgem observações que levam a uma classificação mais sintética. Os sistemas 1 e 2 se referem ao texto pronunciado; 3, 4 e 5, à expressão corporal; 6, 7 e 8, às aparências exteriores do ator; 9, 10 e 11, ao aspecto do espaço cênico; 12 e 13, aos efeitos sonoros não articulados. Ou seja, a cinco grandes grupos de signos. Observemos que os oito primeiros sistemas (três grandes grupos) dizem respeito diretamente ao ator.

Outra classificação permite distinguir entre signos auditivos e signos visuais. Os dois primeiros e os dois últimos sistemas de nossa classificação — palavra, tom, música, som — reúnem os signos auditivos (ou sonoros, ou acústicos), enquanto todos os outros reúnem os signos visuais (ou ópticos). Com essa última classificação, baseada na percepção dos signos, se relaciona a que os coloca quanto ao tempo e ao espaço. Os signos auditivos são comunicados no tempo. O caso dos signos visuais é mais complexo: uns (maquilagem, penteado, indumentária, acessório, cenário) são em princípio espaciais, outros (expressão facial, gesto, marcação, iluminação) funcionam em geral no espaço e no tempo simultaneamente.

Se aplicamos a distinção concernente à percepção sensorial dos signos (auditivo-visuais) à que os divide segundo o meio, obteremos quatro grandes categorias: signos auditivos emitidos pelo ator (sistemas 1 e 2), signos visuais localizados no ator (3, 4, 5, 6, 7 e 8), signos visuais que excedem o ator (9, 10 e 11), signos auditivos que excedem o ator (12 e 13).

O quadro seguinte, que esquematiza os fenômenos que na realidade são muito menos simples, ajudará a seguir as classificações examinadas.

<table>
<tr><td>1 palavra
2 tom</td><td>Texto pronunciado</td><td rowspan="2">Ator</td><td>Signos auditivos</td><td>Tempo</td><td>Signos auditivos (ator)</td></tr>
<tr><td>3 expressão facial
4 gesto
5 marcação</td><td>Expressão corporal</td><td rowspan="2">Signos visuais</td><td>Espaço e tempo</td><td rowspan="2">Signos visuais (ator)</td></tr>
<tr><td>6 maquilagem
7 penteado
8 indumentária</td><td>Aparências exteriores do ator</td><td>Espaço</td></tr>
<tr><td>9 acessórios
10 cenário
11 iluminação</td><td>Aspecto do espaço cênico</td><td rowspan="2">Fora do ator</td><td>Espaço e tempo</td><td>Signos visuais (fora do ator)</td></tr>
<tr><td>12 música
13 som</td><td>Efeitos sonoros não articulados</td><td>Signos auditivos</td><td>Tempo</td><td>Signos auditivos (fora do ator)</td></tr>
</table>

Os signos e seus sistemas também podem ser classificados segundo os sujeitos da volição, ou seja, as pessoas que os criam por sua vontade (já que todo o signo artificial implica uma criação voluntária). Antes de tudo, temos o autor dramático; ele é principalmente criador dos signos

da palavra, mas pode inspirar, mediante o próprio texto ou participando dos ensaios, signos pertencentes a todos os demais sistemas. O diretor, em nossa época, é o mestre todo-poderoso do espetáculo, que pode criar ou suprimir signos de qualquer sistema (inclusive os da palavra, fazendo cortes, mudanças, ou acrescentando palavras ao texto). O ator determina, de maneira mais ou menos independente, os signos do tom, da expressão facial e do gesto, parcialmente os da marcação, às vezes os da maquilagem, penteado ou da indumentária. O papel do cenógrafo (também chamado autor do aparato cênico ou cenarista) consiste em criar os signos do cenário, do acessório e às vezes os da iluminação; e ele mesmo, ou colaboradores especializados, criam os signos da indumentária, do penteado, da maquilagem. Mediante a disposição do espaço cênico, o cenógrafo pode sugerir os signos da marcação. Por último o compositor, para não mencionar senão os principais co-autores do espetáculo teatral, cria os signos da música e, eventualmente, os do som; nos casos da música de balé ou da pantomima, o compositor inspira os signos da movimentação do ator (como o faz o autor do texto com relação aos diferentes sistemas de signos). No balé e interlúdios de dança, o coreógrafo é o principal criador dos signos do gesto e da movimentação.

Após essas tentativas de sistematizar os fenômenos semiológicos do espetáculo teatral, convém insistir sobre o fato da intercambiabilidade dos signos entre diferentes sistemas. Esse problema já surgiu na apresentação desse ou daquele sistema. A palavra, em primeiro lugar, tem o poder de substituir a maioria dos signos dos demais sistemas. Em segundo lugar vem o gesto. Mas pode ocorrer que os signos mais materiais, como os do cenário ou da indumentária, se substituam um pelo outro. "Alguém tem que fazer de muro: bota-se-lhe em cima barro, ou argamassa, ou reboco, a querer significar que é um muro; e então levanta os dedos assim e pela frincha Píramo e Tisbe podem cochichar" — diz Bottom em *Sonho de Uma Noite de Verão* (ato III, cena 1), e, efetivamente, a indumentária de Snout será um elemento do cenário: "A argamassa e a cal estão a demonstrar que eu sou o muro"* — diz este último (ato V, cena 1). Em outras representações, os atores vão recitar versos introduzindo o rosto nas aberturas de um painel sobre o qual estão engenhosamente desenhadas as silhuetas. Neste caso, um elemento do cenário substitui a indumentária.

Assinalemos de passagem que no teatro há signos equívocos, de duplo sentido, conscientemente confusos ou herméticos, tanto no plano

* A tradução citada é de Maria da Saudade Cortesão (texto mimeografado).

da palavra como dos outros sistemas, signos suscetíveis de interpretações diversas. Um cenário pode significar a um tempo as abóbadas de uma catedral e o bosque (por gosto artístico de simplificar, por razões práticas, para criar uma significação de grau composto). Um figurino pode ter elementos mesclados dos dois sexos ou de diferentes épocas. Um ruído pode significar ao mesmo tempo as palpitações do coração de uma personagem e o som dos tambores de um exército; pode passar de uma significação a outra.

O problema da percepção e interpretação dos signos merece ser analisado com os métodos da teoria da informação. Onde há um sistema de signos, deve existir um código. Os códigos dos signos empregados no teatro nos são proporcionados pela experiência individual ou social, a instrução, a cultura literária e artística. Há tipos de espetáculos onde é necessário o conhecimento de um código especial (ou códigos especiais). Para nos colocarmos no centro do problema, tomemos o exemplo extremo de um surdo ou um cego que assistem a uma representação dramática: o primeiro perceberá exclusivamente os signos visuais, o outro os signos auditivos. O exemplo de um espetáculo em língua estrangeira é mais variável (grau de conhecimento da língua, grau de conhecimento da peça representada). Em todos os casos, o número e o valor dos signos percebidos em relação ao número e valor dos signos emitidos variam de acordo com a cultura geral do espectador, seu conhecimento dos meios e dos costumes representados, o grau de fadiga, o grau em que lhe interesse o que ocorre em cena, sua capacidade de concentração, a quantidade de signos emitidos simultaneamente (problema da economia dos signos, ao qual voltaremos), as condições da transmissão dos signos (por exemplo, má dicção de um ator ou iluminação insuficiente), enfim, o lugar ocupado pelos espectadores desde a primeira fila de poltronas até as torrinhas, que lhes dá possibilidades diferentes de ver e ouvir, já diferenciadas *a priori* pela própria capacidade auditiva e visual de cada espectador. Mas estas considerações ameaçam afastar-nos muito do tema principal de nossa investigação, porque dizem respeito menos à teoria da informação, que à psicologia do espectador.

O que se reveste de uma importância fundamental do ponto de vista da semiologia teatral é o problema da economia dos signos comunicados durante o espetáculo. A prodigalidade e a frugalidade semiológicas constituem seus dois pólos.

Antes do início da representação, o espectador contempla o telão pintado que inequivocamente o informa sobre o lugar e a época da peça.

Um trecho de música confirma que somos transportados aos tempos de Offenbach. Erguido o telão, um calendário enorme colocado na parede nos comunica a data exata e uma das primeiras respostas da personagem da comédia contém a preciosa informação: "Estamos em 18..." Em outra representação, enquanto os atores falam e se deslocam, um "informativo luminoso" corre sobre suas cabeças e ao mesmo tempo se sucedem as imagens projetadas sobre uma tela, de modo que é quase impossível seguir simultaneamente os três planos. Em outro espetáculo excelente o diretor não se limitou a representar o lugar e a atmosfera da ação dramática (manicômio) fazendo com que vários alienados passeiem pela cena; coloca, ao invés, dezenas deles em cada canto do cenário construído sobre vários níveis e os faz produzir ruídos e gestos complicadíssimos durante toda a representação. A prodigalidade de signos é enorme, mas aqui está a serviço de um fim artístico indubitável. O esbanjamento semiológico pode então apresentar-se sob formas diversas: duplicação ou multiplicação do mesmo signo, justaposição de signos cujos significados são idênticos ou muito semelhantes, reiteração dos mesmos signos, emissão simultânea de grande número de signos, semelhantes ou dessemelhantes, dos quais só uma parte pode ser percebida pelo espectador. É fácil comprovar que a noção de redundância, retirada da teoria da informação, não explica todos os problemas relativos ao que chamamos a prodigalidade dos signos do espetáculo.

Uma cena quase vazia, cortinados negros e um só objeto real na cena. A companhia entra como equipe homogênea, em roupa de trabalho. Um ator se separa, apanha um chapéu, um bastão, e fala: está dada a personagem. A luz do projetor dá vida a outro ator que avança e responde. Pouco a pouco, com uns poucos acessórios e alguns elementos de indumentária, todo um pequeno mundo começa a viver, a brigar, a sofrer, a regozijar-se. Eis aqui a encenação "despojada", onde a frugalidade semiológica permite pôr em relevo cada signo, e impor-lhe uma tarefa que habitualmente está repartida entre vários signos de vários sistemas.

Entre estes dois extremos, frugalidade e prodigalidade, situa-se o problema da economia dos signos. Esta exige não só que não sejam multiplicados nem sejam repetidos sem necessidade semântica ou artística, como também que, entre grande quantidade de signos comunicados simultaneamente (exigência da obra dramática ou do estilo da encenação), o espectador possa separar facilmente os mais importantes, os que são indispensáveis para a compreensão da obra representada.

Vistas algumas análises e numerosos exemplos retirados dos diferentes sistemas de signos, temos agora de voltar a examinar o problema do signo teatral em geral e sobretudo as relações entre o significado e o significante. De início, aceitamos o esquema de Saussure significado-significante, dois componentes do signo. Este esquema ideado para preencher as necessidades da lingüística suporta a prova do signo teatral, signo que se estende sobre terrenos semiológicos extremamente vastos?

Determinado ruído é signo de chuva. O som emitido pela prancha do sonoplasta é nesse caso o *significante*, a idéia de que chove é o *significado*. Mas no teatro a chuva pode ser representada (ser significada) de diversos modos, por meio de diferentes sistemas de signos: pela iluminação (projeção), indumentária (impermeável e capuz), acessórios (guarda-chuva), o gesto (ator que se sacode ao entrar), penteado (cabelo molhado), a música e, sobretudo, a palavra. Há então diferentes signos (simultâneos, sucessivos ou virtuais), diferentes significantes, mas o significado sempre é o mesmo: *chove*. (Sem esquecer que cada um desses signos pode ter um valor semiológico suplementar, como por exemplo o tom particular com que se pronuncia "chove", o gesto que signifique um homem rústico ou refinado.) Tomemos outro exemplo. A noção de homem inculto é representada na personagem teatral mediante muitos signos: palavra, tom, expressão facial, gesto, marcação, penteado, indumentária, acessórios. O significado é "homem carente de cultura". No quinto ato de *Pigmalião*, de G.B. Shaw, o Sr. Doolittle chega à casa da Sra. Higgins. Nesta oportunidade o varredor está vestido de burguês rico: sobrecasaca, paletó branco, chapéu de copa. O ator que desempenha o papel se instala em uma cadeira, coloca o chapéu de copa no chão, junto de si, acende um charuto. No curso do diálogo, quer tirar a cinza do charuto; vacila um instante e, à falta de cinzeiro, recorre a seu chapéu de copa. O gesto significa: 1) que quer desprender a cinza do charuto; 2) que carece de boas-maneiras; 3) que deseja ser considerado um cavalheiro. Eis aqui um signo, um significante, e três significados superpostos, ou, como dissemos muitas vezes para simplificar, um signo de primeiro grau, de segundo grau e de terceiro grau.

Mencionamos o caso em que vários signos têm o mesmo significado e o caso em que um só signo tem vários significados superpostos. Deve-se acrescentar um caso mais complicado, aquele em que o espectador tem de associar dois ou vários signos pertencentes a diferentes sistemas para descobrir o significado composto (ou, segundo outra nomenclatura, o signo de grau composto). Um grupo de manifestantes atravessa a cena, com as mãos vazias, enquanto se projetam slogans sobre a tela. Há então

vários signos de dois sistemas (marcação e cenário projetado), diferentes significantes e diferentes significados; ao associarem-se esses signos no plano de seus significados é que se capta o significado composto (signo de grau *x*): as pessoas saem em passeata com cartazes, reclamam o cumprimento de suas reivindicações. E eis aqui outra combinação. Um ator está imóvel na cena, enquanto suas palavras são difundidas por um alto-falante e seu rosto gesticulante é projetado como filme. Além dos signos emitidos no quadro de cada sistema, o signo de grau *x*, ou significado composto, resultado da associação desses três elementos, é: *trata-se de um monólogo interior.* Os exemplos dados comprovam suficientemente a complexidade do signo teatral. A idéia de conotação (Hjelmslev, Barthes) pode contribuir para a solução de certos problemas, mas resulta ineficaz nos casos mais complexos.

O aspecto teórico do signo do espetáculo será esclarecido e determinado ao curso das investigações sobre os sistemas particulares de signos e sobre os diferentes tipos de espetáculo. Ainda não está próximo o dia em que se possa chegar a uma síntese, ou seja, à semiologia da arte do espetáculo. Se nos atrevemos a esboçar essa visão geral (ainda que limitada a certos tipos de espetáculo), foi com a esperança de animar e facilitar pesquisas práticas, sem as quais não se pode realizar uma síntese válida. As observações aqui apresentadas talvez sejam úteis para a análise científica da representação teatral. Nossa época exige uma análise verdadeiramente científica e comparativa. O Colóquio de Royaumont sobre o teatro contemporâneo, organizado e dirigido por Jean Jacquot em novembro de 1966, foi uma das primeiras tentativas nesse sentido. No curso dos debates, viu-se em que medida as pessoas que se interessam seriamente pelo problema — investigadores, universitários, diretores, críticos — têm necessidade de um método que lhes permita um esforço coletivo e eficaz. Parece-nos que o método semiológico seria perfeitamente adequado, como ponto de partida, para esse tipo de investigação, tanto mais porque as técnicas atuais, cinema e gravação em fita magnética, proporcionam meios para examinar e voltar a examinar, no plano dos signos visuais e signos auditivos, cada fragmento de uma representação escolhida para tanto.

A aplicação do método semiológico à análise do espetáculo requer a elaboração de alguns princípios metodológicos, em primeiro lugar a determinação da unidade significativa (ou semiológica) do espetáculo. Se se pensa que os lingüistas não estão de acordo sobre a unidade semântica da língua (monema? vocábulo? frase?), ver-se-á a dificuldade que a tarefa apresenta. É necessário determinar a unidade significativa para

cada sistema de signos e depois achar o denominador comum de todos os signos emitidos ao mesmo tempo. Poder-se-ia postular *a priori* a seguinte definição, partindo da idéia de tempo: a unidade semiológica do espetáculo é um corte que contém todos os signos emitidos simultaneamente, corte cuja duração é igual à do signo que dura menos. Na prática, isso poderia levar a uma atomização excessiva das unidades do espetáculo e talvez requeresse a introdução de uma distinção entre pequenas unidades e grandes unidades (sobretudo no plano da palavra e dos signos cinéticos).

À parte de suas funções utilitárias, fora dos serviços que pode prestar aos estudos teatrais, a investigação semiológica no campo do espetáculo abre vastos horizontes do ponto de vista teórico. A confrontação dos signos mais heterogêneos dentro de uma entidade artística, num tempo e espaço relativamente restritos, signos cujas interdependências são numerosas e diversas, obriga a procurarem-se soluções teóricas e a retirar conclusões que seriam válidas para o signo numa acepção a mais ampla possível. O estudo semiológico do espetáculo pode chegar a ser terreno de operações importantes para a elaboração de uma semiologia geral. Devido à necessidade de enfrentar sistemas de signos muito variados, a semiologia da arte do espetáculo pode revelar-se a pedra de toque de uma ciência geral dos signos.

Este livro foi fotocomposto por FLORES & FILHOS LTDA.
Rua Dr. Sebastião Leão, 295, fone: 25-6762
Porto Alegre - RS

Impresso pela EDIPE, São Paulo, para a
Editora Globo S.A.

EDIÇÃO 2634 A — Para pedidos telegráficos deste livro, basta indicar o número **2634 A**, antepondo a esse número a quantidade desejada. Por exemplo, para pedir 5 exemplares, é suficiente telegrafar assim: **Dicionário — Porto Alegre — 52634 A.** Desejando-se encomendar 10 ou mais exemplares, não é necessário transmitir a legra **A.**